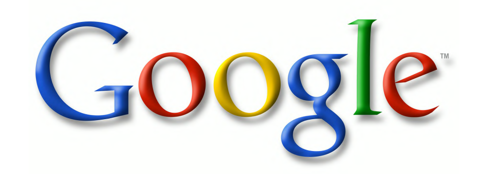
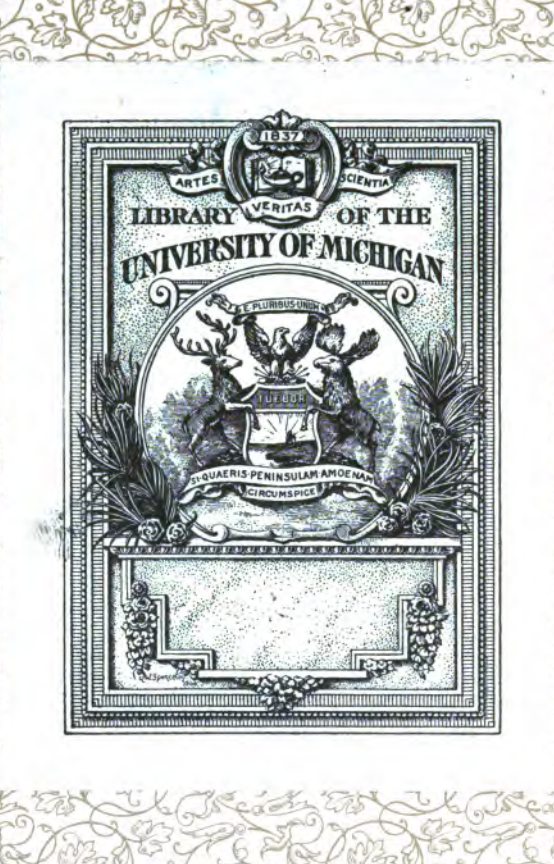



1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Studien

über

Iffland als Dramatiker

mit

besonderer Berücksichtigung der ersten Dramen.

Von

Dr. Karl Lampe.

Celle.
Verlag und Druck von W. Ströher.
1899.

Meinem verehrten Lehrer

Herrn Heinrich Dreyer.

I.

Das deutsche Theater hat während seiner ganzen Entwicklung niemals eine bedeutendere Stellung im öffentlichen Leben eingenommen als in den beiden letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts. Zwei Dichter, Iffland und Kotzebue, waren damals die eigentlichen Lieblinge des Publikums; aber merkwürdigerweise werden gerade diese beiden, deren Werke einen Erfolg erzielt haben, wie er weder vorher noch nachher irgend einem Schauspieldichter in Deutschland zu teil geworden ist, von der heutigen Kritik recht geringschätzig beurteilt und auch nicht ohne Grund.

Angesichts dieser Thatsache müssen wir uns aber fragen, wie sie in jener Zeit eine so ungeheuere Bedeutung gewinnen konnten. Gewiß ist, daß zu keiner anderen Zeit Bühne und Leben mehr zueinander in Wechselwirkung gestanden haben und daß niemals die Bühne so allgemein als eine der ersten Bildungsstätten des Volkes anerkannt worden ist, wie damals, als der junge Schiller in schwärmerischer Begeisterung bei einer öffentlichen Sitzung der kurfürstlichen deutschen Gesellschaft zu Mannheim am 26. Juni 1784 seine Abhandlung verlas: „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ („Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet.“) — Das Theater war eben ein dringendes Bedürfnis der damaligen Zeit, und niemals haben es Dramendichter besser verstanden, diesem Bedürfnis entgegenzukommen, als jene beiden „Theatermeister“, so grundverschieden sie auch wieder unter einander waren.

Nur etwa fünf Jahrzehnte waren erforderlich gewesen, das deutsche Theater aus völliger Unbedeutendheit auf diese Höhe zu bringen; aber diese schnelle, glänzende Entwicklung ist gerade der beste Beweis dafür, daß das Theater nur dann wirklich gedeihen kann, wenn Bühne und Leben sich gegenseitig befruchtend ergänzen, wenn das Drama mit der gleichzeitigen Bildungsstufe in völligem Einklange steht.

Am Anfange dieser glorreichen Entwicklung stehen der viel geschmähte Leipziger Professor Gottsched und seine wackere Gehilfin Karoline Neuber. Alle früheren Bestrebungen, die die Schaubühne hatten heben sollen, waren nutzlos gewesen, den einzig richtigen Weg beschritt erst Gottsched damit, daß er eine Bühne vollständig nach französischem Zuschnitt herstellte. Nur so konnte er hoffen, daß die höheren Klassen des Volkes, deren Bildung ganz und gar in Frankreich wurzelte, dem Schauspiele größeres Interesse entgegenbringen würden. Daß Gottsched dieses französische „hohe Drama" nicht als das höchste erstrebenswerte Ziel ansah, es jedenfalls anfangs nur als ein Uebergangsstadium betrachtete, dafür spricht entschieden der Zusatz, den er seiner Bühnenreform gab: „nach dem Muster der alten Griechen und Römer eingerichtet". So bemerkt Eduard Devrient in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" sehr richtig: „Gottsched und die Neuber haben die Kluft geschlossen, welche so lange zwischen der Dicht- und Schauspielkunst, zwischen der höheren Bildung und dem volksthümlichen Theater lag." [1]) Auch das moralische Prinzip, das später das Drama ausschließlich beherrschte, trat bei der Neuberin schon hervor, deren Grundsatz war, daß „der eigentliche und vernünfftige Endzweck des Schau-Platzes sein soll, die Zuschauer nicht sowohl zum Lachen zu reitzen als solche zu verbessern." [2])

Allein Gottsched vermochte dem Geiste seiner Zeit nicht zu folgen. Er beachtete es fast gar nicht, daß die „haute tragédie" bereits in ihrem eigenen Vaterlande an Geltung verlor, und das neue Bestreben, einen mehr volkstümlichen Ton auch in die dramatische Dichtkunst zu bringen, wie ihn die übrigen Dichtungsgattungen schon aufwiesen, verkannte er so sehr, daß er sogar polemisch dagegen auftrat; nur für die geringere Gattung des Dramas, für die Komödie, wollte er Stoffe aus dem alltäglichen Leben zulassen. Da war es denn Zeit, daß ein Größerer ihm das Szepter entwand und dem deutschen Volke über die Hohlheit dieser „argen Donquichotterien" die Augen öffnete.

Das Zeitalter Ludwigs XIV. hatte noch einen schwachen Abglanz der höfischen „courtoisie" geboten, und so mußten damals die gepuderten Herren und Damen mit wahrem Entzücken ihre alten Ritterideale auf der Bühne an sich vorüberziehen sehen. Aber mit der zunehmenden

---

1) Ed. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Leipzig 1848 bis 1874. 2, 11.

2) Ebda., a. a. O. 2, 32.

Aufklärung waren die letzten Spuren des Ritterwesens gänzlich verschwunden. „An seine Stelle war mehr oder weniger das moderne Privatleben getreten, wie es auf der Grundlage bürgerlicher Ordnung und Sicherheit arm an äußeren Vorfällen, aber an innerlichen Gemüthsbeziehungen vielleicht desto reicher im Schooße der Familie seinen Verlauf nimmt.“[1] Diesem Einflusse konnte auch die dramatische Dichtung nicht entgehen, und in Marivaux, Nivelle de la Chaussée, Destouches und anderen erstanden ihr bald mächtige Vorkämpfer.

Noch früher und mächtiger machte sich diese Strömung bei den Engländern geltend, für die ja immer der heimische Herd und das trauliche Familienleben von weit größerer Bedeutung gewesen war. Dort fand auch diese Richtung zunächst in den „Moralischen Wochenschriften“ ihren Hauptausdruck. Ganz Europa war entzückt über diese kleinen Geschichten aus dem Familienleben; eine wahre Flut von Nachahmungen erstand, und bald zogen sie auch das Drama in ihren Bannkreis. Schon Addison hatte 1713 seinen „Cato“ geschrieben, ein Drama mit moralischer Tendenz, das aber sonst noch ganz in der Weise der französischen hohen Tragödie verlief; seinen „Drummer“ übersetzte Destouches 1732 als „Le Tambour Nocturne“ in das Französische, und 1743 brachte Nivelle de la Chaussée in der „Fausse Antipathie“ das erste „rührende Charakterlustspiel“ in Frankreich auf die Bühne, dem wiederum zahlreiche Nachahmungen folgten.

Ganz besonderen Anklang fand die Dichtungsart, die von ihren Gegnern als „comédie larmoyante“ verspottet wurde, in Deutschland. Französischen Uebersetzungen folgten von 1745—47 Gellerts Lustspiele, denen sich bald die Weiße, Cronegk, Löwen und viele andere anschlossen.[2] Konnten diese Werke auch in dichterischer Beziehung nicht viel bedeuten, so entsprachen sie doch einer Forderung, nämlich der der größeren Lebenswahrheit, und so geschah es auch, daß sie in dem großen Strafgerichte, das Lessing in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ über die deutschen Bühnenwerke ergehen ließ, überaus milde behandelt wurden. Sie fielen auch aus dem Rahmen der Gottschedschen „kritischen Dichtkunst“ noch nicht ganz heraus, da sie sich immer noch in den Grenzen des Lustspiels hielten. Aber schon wiederum war aus England eine zweite noch bedeutsamere Anregung gekommen und zwar in doppelter Form, das bürgerliche Trauerspiel und der Familienroman.

---

[1]) Th. W. Danzel, Gotth. Ephr. Lessing. Leipzig 1849/53. 1, 305.

[2]) Vergl. W. Haynel, Gellerts Lustspiele. Dissert. Leipzig 1896.

Tragödien bürgerlichen Inhalts waren schon im 17. Jahrhundert in England geschrieben, aber durch die französische haute tragédie völlig zurückgedrängt worden. Als darum George Lillo 1731 den „London Merchant, or the History of George Barnwell“ auf die Bühne brachte, erschien dies wie ein neues, unerhörtes Wagnis. In England selbst fand er auch erst über zwanzig Jahre später in Ed. Moore, „The Gamester“ (1753), und in R. Cumberland, „The Brothers“ — „The West Indian“ — „The Jew“, einige Nachfolger. — Größeres Aufsehen erregte der „Kaufmann von London“ dagegen in Frankreich und vor allem in Deutschland. Hier nahm sich kein geringerer als Lessing selbst des bürgerlichen Trauerspiels an.

Allein so viele Thränen auch die deutschen Zuschauer über das traurige Geschick George Barnwells weinten und so begeisterten Anklang auch Lessings eigenes bürgerliches Trauerspiel „Miß Sara Sampson“ (1755) und später 1772 seine „Emilia Galotti“ fanden, so kann man doch sagen, der rechte Zeitpunkt für das bürgerliche Trauerspiel war noch nicht gekommen. Zwar entstanden zahlreiche Nachahmungen, doch verschwanden sie auch eben so schnell wieder, wie sie gekommen waren. Den größten Erfolg erzielte wohl noch Brandes mit dem „Grafen von Olsbach“ und einigen anderen Stücken.[1]) Den englischen Stücken und den meisten deutschen Nachahmungen fehlten die Grundbedingungen zu längerem Bestehen. „Sie steigen nicht hinab in die angeborenen großen und ewigen Kämpfe des menschlichen Herzens; sie haften an zufälligen Einzelgeschichten, die keinen Anspruch haben, als Spiegelbilder der ganzen Menschheit zu gelten. Für die Verlegenheiten und Unfälle, die uns hier vorgeführt werden, haben wir höchstens ein flüchtiges Bedauern, kein zur Seele dringendes Mitleid. — — Die Stücke sind nur traurig, nicht tragisch“.[2]) — Das Bühnenrepertoir zeigte überhaupt in dieser Zeit ein sehr buntscheckiges Bild. Da brach in dieses Chaos in den siebziger Jahren plötzlich die gewaltige Litteraturrevolution, die Sturm- und Drangzeit, herein und drängte das Drama ganz aus seiner ruhigen Entwicklung heraus. Aber was man vorher fast immer vermißt hatte, hier fand man es, hier trat der Mensch mit all seinen Leidenschaften dem Menschen gegenüber; das Gemüt kam zu seinem Recht, und immer und immer

---

[1]) Vergl. dazu im allg. Rud. Schlösser, Vom Hamburger Nat.-Theater zur Gothaer Hofbühne 1769—79. Hamburg u. Leipzig 1895. (Theatargesch. Forschgn. B. 13).

[2]) Herm. Hettner, Literaturgesch. des achtzehnten Jahrhunderts. I. Die engl. Lit. Braunschweig 1894. 2. Aufl. S. 472.

wieder betonten die Stürmer und Dränger die Forderungen des Herzens des natürlichen Menschen gegenüber der Konvention.

Doch die gewaltigen Wogen mußten sich wieder glätten, und etwa mit der Eröffnung des Nationaltheaters zu Mannheim, am 7. Oktober 1779, hatte diese Epoche ihren Höhepunkt erreicht. Jetzt sehnte man sich wieder zurück aus den von Leidenschaft durchstürmten Dramen, aus den Ritter- und Räuberstücken in den stillen behaglichen Kreis des eigenen Familienlebens, jetzt fand man das größte Vergnügen daran, sich selbst auf der Bühne wiederzufinden. Somit war nun die Periode des „bürgerlichen Schauspiels" eröffnet. Im Stillen war es schon längst emporgekeimt, und diese Art der dramatischen Dichtkunst ist diejenige, die ihren Ausgangspunkt von dem englischen Familienroman nahm, allerdings auf dem Umwege über Frankreich.

Auf die Dauer hatten die kleinen Geschichten der moralischen Wochenschriften den dichterischen Anforderungen nicht genügen können. Da kam Samuel Richardson auf den Gedanken, die Geschichte eines schlichten Bürgermädchens, dessen Tugend vielen Gefahren ausgesetzt ist, aber alle glücklich besteht und schließlich die verdiente Belohnung findet, — und weiter damit verknüpft die Geschichte ihrer ganzen Familie — seinen Zeitgenossen in einem großen Romane darzustellen. 1740 trat seine „Pamela; or, Virtue Rewarded" in die Oeffentlichkeit, der erste Familienroman, „die zur Kunstform erhobene, die gleichsam in sich selbst consolidirte, zur poetischen Einheit gebrachte moralische Wochenschrift"; und 1753 zeichnete er im „Sir Charles Grandison" das Ideal eines tugendhaften Mannes. Neben den zahlreichen Schwächen dieser Werke kann man ihnen doch zwei Vorzüge nicht absprechen, einmal die Reinheit der Gesinnung des Dichters und ferner eine gute Charakteristik. Der Erfolg, den die Wochenschriften erzielt hatten, wurde von dem des Familienromanes noch bei weitem übertroffen, wiederum weniger in England selbst als auf dem Festlande. In England war Richardson schon zwei Jahre später in Henry Fielding ein Rival erwachsen, der in seinem Romane „Joseph Andrews" ebenfalls einen moralischen Endzweck verfolgte, diesen jedoch besonders durch komische Züge zu erreichen suchte. Den gleichen Weg beschritt nach ihm Tobias Smollet mit seinem bedeutendsten Romane „Peregrine Pickle" (1751), bis beide Richtungen sich dann in Laurence Sterne vereinigten, „dem Dichter der äußersten Empfindsamkeit und zugleich der äußersten Ausgelassenheit".

In Deutschland schwelgte das Lesepublikum weit länger entzückt

in den ernsthaften, salbungsvollen, moralisierenden Richardsonaden, die dann vor allem in dem „Frauenzimmerromane" der Sophie La Roche ihre Pflege fanden. Aber es ist doch nicht zu leugnen, daß der eigentliche Begünder des Familienromanes in Deutschland, Joh. Timotheus Hermes, immer mehr von der Richardsonschen zur Fieldingschen Richtung abschwenkte.

In Frankreich waren die Wirkungen des Familienromanes ganz anderer Art, dort wurden sie die Veranlassung zu einer neuen Gattung der dramatischen Dichtkunst, die sich an die Person Denis Diderots knüpft. Diderot war ein ausgesprochener Verehrer Richardsons, und sein Entzücken über dessen Familienroman war so groß, daß er beschloß, auch das Drama auf das ernsthafte Gebiet zu übertragen und darin die Leiden und Freuden einer ganzen Familie darzustellen. So enstand 1757 sein „Fils Naturel" und 1758 „Le Père de Famille". Er nannte diese Art des Schauspiels Genre sérieux, Comédie sérieuse oder auch Drame oder Tragédie domestique. Freilich fanden sich schon vor Diderot in Frankreich Spuren dieser Gattung, aber durch ihn wurde sie erst theoretisch begründet und für Deutschland fruchtbar.

Lessing ist es wiederum, von dem wir ausgehen müssen. 1760 übersetzte er seinen Landsleuten im „Theater des Herrn Diderot" den „Natürlichen Sohn" und den „Hausvater". Die französische Bezeichnung „drame" wurde im Deutschen durch „Schauspiel" wiedergegeben. Einstweilen hatte jedoch dieses „bürgerliche Schauspiel" ganz dasselbe Schicksal wie das bürgerliche Trauerspiel, die Uebersetzungen hatten großen Erfolg, aber sie blieben isoliert. Das größte Verdienst um dasselbe hatte in der nächsten Zeit Fr. Wilh. Gotter, der besonders durch seine Uebertragungen fremdländischer Stücke die neue Gattung durch das Brausen des Sturms und Drangs in das spätere ruhigere Fahrwasser hinüber geleitete. Als wichtigste seiner Stücke seien hier nur erwähnt: „Juliane von Lindorak" (1778 zusammen mit Schröder bearbeitet) nach Gozzis „Doride" und „Der Weise in der That" nach Sedaines „Le Philosophe sans le sçavoir."[1]) Die eigentliche Herrschaft des bürgerlichen Schauspiels datiert dagegen erst etwa vom Jahre 1780 ab. An der Schwelle der Periode stehen drei Dramen, deren Erscheinen in dieses Jahr fällt: „Der deutsche Hausvater oder die Familie" von Otto Freyherrn von Gemmingen, „Nicht mehr als sechs Schüsseln" von Großmann und

[1]) Rud. Schlösser, Friedr. W. Gotter, Sein Leben und seine Werke. Hamburg und Leipzig. 1894. (Theatergesch. Forschgn. B. 10).

„Agnes Bernauerin“ vom Grafen von Törring, welch letzteres sich jedoch schon wieder mehr dem bürgerlichen Trauerspiel nähert.[1]) Diesen bahnbrechenden Werken folgten bald zahllose Nachahmungen, bis diese Litteraturgattung ihre höchste Vollendung erhielt durch Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg und August Wilhelm Iffland[2]), dem jungen Schützlinge Gotters, dem Darsteller des Grafen Wodmar in Gemmingens „Hausvater“, in Mannheim.

---

[1]) Vergl. hierzu: Cäsar Flaischlen, Otto Heinrich v. Gemmingen. Stuttgart 1890. S. 1 ff.

[2]) A. W. Iffland wurde am 19. April 1759 in Hannover geboren. Anfänglich für den geistlichen Stand bestimmt, verließ er jedoch, von unüberwindlicher Neigung zum Theater ergriffen, sein Vaterhaus und betrat am 15. März 1777 unter Ekhofs Leitung zuerst in Gotha die Bühne. 1779 ging er nach Mannheim an das neugegründete Nationaltheater und Ende 1796 als Direktor des Königl. Preußischen Nationaltheaters nach Berlin. Nachdem er 1811 zum Generaldirektor sämmtlicher Königlichen Schauspiele ernannt worden war, starb er dort am 22. September 1814.

Zur Litteratur über sein Leben verweise ich hier nur auf:

K. Goedeke, Grundriß zur Gesch. der deutsch. Dichtung. Zweite Auflage. Dresden 1884 ff. B. 5. § 258. Nr. 7. (S. 263 ff.)

H. Holstein, Einleitung zu: A. W. Iffland, Ueber meine theatralische Laufbahn. [Deutsche Litt. Denkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken herausgeg. von B. Seuffert. B. 24.] Heilbronn 1886.

J. Kürschner, Aug. Wilh. Iffland in der Allgem. deutsch. Biographie 14, 6—13. Leipzig 1881.

Ad. Hauffen, A. W. Iffland. (Deutsche National-Litteratur. B. 139, 1). Stuttgart.

Jördens, Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten. B. 2. S. 531—561. Leipzig 1807 und B. 6. S. 368—376. Leipzig 1811.

II.

Bei der Betrachtung der Entwicklung des deutschen Dramas sind wir zwei Gattungen von Stücken begegnet, die unzweifelhaft große Aehnlichkeiten unter einander aufweisen, dem „Charakterlustspiele", das auf die moralischen Wochenschriften zurückgeht, und dem „bürgerlichen Schauspiele", dessen Quelle im Familienromane zu suchen ist. Beide haben den ausgesprochenen Zweck, durch Rührung auf die Zuschauer zu wirken; aus diesem Grunde hat man sie auch nicht mit Unrecht „Rührdramen" genannt, und nach ihren beiden Hauptvertretern unterscheiden wir hier das Gellertsche und das Ifflandsche Rührstück.

Beide gehen von dem richtigen Gedanken aus: Warum sollen die Mächtigen, die Fürsten und Herrscher allein Anspruch haben auf unsere Teilnahme? Im Gegenteil, muß der Zuschauer nicht weit mehr gerührt werden, wenn er Seinesgleichen, wenn er sich selbst auf der Bühne in Freud und Leid wiederfindet? Die engen Bande des Familienlebens bieten ebenso gut Gelegenheit, die menschlichen Leidenschaften auf einander wirken zu lassen, den Menschen im Kampfe mit dem Schicksal zu zeigen, wie die große Welt der Mächtigen dieser Erde. — Ferner, warum soll man zurückgehen in die graue Vorzeit und sich von dort die dramatischen Stoffe holen, um die längst vergangenen Leiden und Bedrängnisse noch einmal wieder zu erleben? Bietet das gegenwärtige Leben jedem einzelnen nicht genug des Schweren und Widerwärtigen? Drum muß man in das reiche, volle Menschenleben der Gegenwart hineingreifen; hier findet der dramatische Dichter die erschütterndsten Ereignisse, hier findet er, was seine Zuschauer wirklich fortreißt und erhebt. — Und endlich, warum soll man sich seine Vorbilder im Auslande suchen? Dort haben die Menschen zum Teil andere Interessen, ihr Leben unterliegt teilweise ganz anderen Bedingungen. Vielmehr, was ein jeder alle Tage in seiner nächsten Umgebung sieht, das soll der Dichter auf die Bühne bringen; die Heimat mit all ihren Gebräuchen, ihren Sitten und Unsitten soll den Gegenstand des Schauspiels bilden.

Bei dem stark betonten moralischen Endzweck ist es nun freilich natürlich, daß das Drama bald in einen gewissen Predigtton verfallen mußte. Aber diese Erscheinung ist nur ein Glied in der Kette der ganzen sozialen Entwicklung des 18. Jahrhunderts. Unter den vielen Beinamen, die dieses führt, trägt es auch mit vollem Recht den des „Zeitalters der Moral". Von den englischen Moralisten war vor allem diese Bewegung ausgegangen, von Shaftesbury (1671—1713), Hutcheson (1694—1747), Ferguson (1710—1776) und anderen, und im Zeitalter der Aufklärung, wo bekanntlich gerade das Nützlichkeitsprinzip besonders stark betont wurde, mußten moralische Erörterungen erst recht Anklang finden; daher der gewaltige Erfolg der moralischen Wochenschriften, daher die begeisterte Aufnahme der moralischen Familienromane, daher der unerhörte Beifall, den die Gellertschen und noch mehr die Ifflandschen moralisierenden Rührdramen fanden.

Auch die Theologie war zu einer reinen Lehre von der Moral geworden, denn die moralische Seite ist gerade die praktische in der Religion. Dogmatische und konfessionelle Steitigkeiten und Erörterungen waren ziemlich in den Hintergrund getreten, dafür gab aber der Prediger seiner andächtig lauschenden Gemeinde nützliche Lebensregeln mit auf den Weg. — Kirche und Theater standen so etwa auf der gleichen Stufe. Nun kam hinzu, daß die szenischen Darstellungen auf der Bühne die Zuschauer zweifellos mehr ergreifen mußten als das bloß gehörte Wort in der Kirche, daß die Menge ihren persönlichen Gefühlen im Theater eher freien Lauf lassen konnte als im Gotteshause, daß sie sich dort „einmal ordentlich ausweinen konnte". Was Wunder, daß da die Leute lieber in's Theater gingen als in die Kirche.

Beide, Gellert sowohl wie Iffland, waren denn auch die berufensten Vertreter für diese moralisierende Art der dramatischen Dichtkunst: Gellert, der Beichtvater Deutschlands, und Iffland, der „dramatische Bußprediger", der es nie hat verleugnen können, daß auch er ursprünglich für den geistlichen Stand bestimmt gewesen war. Ja, es ist ganz außer Zweifel, daß Iffland diesen Beruf als Schauspieldichter weit mehr erfüllt hat, als wenn er als Prediger in irgend einer kleinen Gemeinde gewirkt hätte.

Durch Vorführung ergreifender Stoffe aus dem Familienleben suchten also beide Arten des Dramas auf die Rührung der Zuschauer zu wirken.[1]) Vom Nützlichkeitsstandpunkte gingen beide aus, aber es

---

[1]) Vergl. darüber:
W. Haynel, a. a. O. und A. Stiehler, Das Ifflandische Rührstück, ein Beitrag

findet sich doch schon ein bemerkenswerter Unterschied darin, wie dieses Prinzip immer deutlicher im Laufe der Zeit hervortrat, immer stärker betont wurde. Gellert sah die Aufgabe der Komödie noch vor allem darin, „die Gemüther auf eine angenehme Art zu rühren".[1]) Diderot erhebt den Schauspieler schon zu einem „Priester der Menschheit", zu einem Prediger der Moral. „Ich habe manchmal gedacht, daß man gar wohl die wichtigsten Stücke der Moral auf dem Theater abhandeln könnte, ohne dadurch dem feurigen und reißenden Fortgange der dramatischen Handlung zu schaden".[2])

Der junge Schiller dagegen möchte die Bühne gern noch höher stellen. „Welche Verstärkung für Religion und Geseze, wenn sie mit der Schaubühne in Bund treten. . . . Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Geseze sich endigt. Wenn die Gerechtigkeit für Gold verblindet, und im Solde der Laster schwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht spotten, und Menschenfurcht den Arm der Obrigkeit bindet, übernimmt die Schaubühne Schwerd und Waage, und reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl . . . . "[3]). Und endlich Iffland selbst bekennt schwärmerisch: „Mehr als tausend Menschen nach und nach zu Einem Zwecke gestimmt, in Thränen des Wohlwollens für eine gute Sache, allmählich in unwillkührlichen Ausrufungen, endlich schwärmerisch in dem lauten Ausruf, der es bestätigt, daß jedes schöne Gefühl in ihnen erregt sey, zu erblicken — das ist ein herzerhebendes Gefühl. Die meisten Menschen verlassen mit innigem Wohlwollen die Versammlung, bringen es mit sich in ihren häuslichen Zirkel, und verbreiten es auf ihre Angehörigen. Lange noch tönt die Stimmung nach, welche sie in den dicht gedrängten Reihen empfangen haben, und schon vertönt, wird, wenn auch später ähnliche Gefühle an dieser Saite vorüberziehen, diese nun leichter ergriffen, und antwortet in vollerem Klange."[4])

---

zur Geschichte der dramatischen Technik. [Theatergesch. Forschgn. B. 16]. Hamburg und Leipzig 1898. — Der 3. Teil „Aufbau und Anordnung" ist auch als Dissertation gedruckt, „Die Verwendung der Rührmotive und die Erregung der Rührung durch den Aufbau der Handlung im Ifflandischen Rührstücke". Heidelberg 1898.

[1]) Lessing, Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele. Lachmann-Muncker. Stuttgart 1886 ff. B. 6, 38.

[2]) Lessing, Das Theater des Herrn Diderot. Hempel. 11, 2. S. 244.

[3]) Schiller, Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. Goedecke. 3, 514.

[4]) Iffland, Theatr. Laufbahn. S. 55. (Stets nach dem Neudrucke von H. Holstein citiert, s. Anmerk. [2]) S. 7.)

Damit hatte das Nützlichkeitsprinzip aber auch seinen schärfsten Ausdruck gefunden, schon stellten Goethe und Kant dagegen[1]) den Gesichtspunkt des rein ästhetischen Wohlgefallens auf, und Iffland selbst hat später am thatkräftigsten mitgewirkt, diese Kunstauffassung zur Herrschaft zu bringen, indem er als Direktor der Berliner Bühne die unsterblichen Werke unserer großen Klassiker zur Darstellung brachte. —

„Rührung zu erzielen", war also der erklärte Zweck dieser Dramen, aber die Mittel, dieses Ziel zu erreichen, waren bei beiden Arten verschieden. Sehr ausführlich äußerte sich darüber schon der eigentliche Begründer der zweiten Gattung, des „bürgerlichen Schauspiels", Diderot, in dem Anhange zu seinem „Theater", „Von der dramatischen Dichtkunst". — Die Gellertsche „Comédie larmoyante" oder, wie Lessing übersetzte, „das weinerliche Lustspiel" beabsichtigte besonders, „menschliche Laster und Ungereimtheiten" vorzuführen, deren Darstellung dann im Verlaufe der Handlung die schönste Gelegenheit bietet, rührende Episoden einzuflechten und lange Deklamationen über gute Ehen, Kindererziehung, Standesvorurteile und dergleichen einzumischen. Auf die Dauer konnte jedoch das Publikum keinen Geschmack daran finden, sich an der Verspottung solcher kleinen Schrullen und Torheiten einen ganzen Abend zu ergötzen; so stellte denn das spätere Rührdrama dafür die Betonung des Tugendhaften in den Vordergrund, und das empfindsame Publikum, das sich zu Hause in Youngs „Nachtgedanken" und Millers „Siegwart" versenkte, schwamm wiederum in Thränen über die rührenden Szenen auf der Bühne. „Nur die Tugend", sagt Diderot, „und die Tugendhaften muß man zu seinem beständigen Augenmerke haben, wenn man schreibt. — — Die Pflichten des Menschen sind für den dramatischen Dichter eine ebenso reiche Grube als ihre Lächerlichkeiten und Laster, und die ehrbaren und ernsthaften Stücke werden überall Beifall finden".[2])

Eine weitere Forderung des ernsthaften bürgerlichen Schauspiels, des genre sérieux, war, den Charakter der auftretenden Personen durch ihren Stand zu ersetzen. „Bisher ist in der Komödie der Charakter das Hauptwerk gewesen, und der Stand war nur etwas Zufälliges; nun aber muß der Stand das Hauptwerk und der Charakter das Zufällige werden."[3]) Man sollte „den Gelehrten, den Philosophen, den Kaufmann,

---

[1]) E. Elster, Prinzipien der Litteraturwissenschaft. 1. Band. Halle 1897. S. 32.

[2]) Lessing, Theater des Herrn Diderot, a. a. O. S. 240. f.

[3]) Ebda. S. 128.

den Richter, den Sachwalter, den Staatsmann, den Bürger, den großen Herrn, den Statthalter" spielen. Allein Diderot wußte wohl, daß der Vertreter eines Standes ohne einen festen Charakter eine haltlose Gestalt sei; „was er verlangte, war darum nur ein Zurückleiten der zum Schablonenhaften und Extrem-Typischen gewordenen ‚vollkommenen Charaktere' zu wirklichem individuellen Leben, und er glaubte, dies durch eine Verbindung des ‚Charakters' mit dem ‚Stande' zu erreichen." [1])

Hierdurch ermöglichte der Dichter des bürgerlichen Schauspiels unbedingt zweierlei: erstens, seinen Figuren eine größere Lebenswahrheit zu geben, und zweitens, ihnen eine weit reichere Mannigfaltigkeit zu verleihen. Als Charakter steht der Mensch allein für sich da und kann zu anderen Einzelindividuen in Gegensatz gesetzt werden, als Vertreter eines Standes ist er dagegen mit seiner ganzen Familie verknüpft. So erweiterte sich das Drama hiermit zur eigentlichen Familiengeschichte, so entsprachen also diese Bühnenwerke im eigentlichsten Sinne dem Familienromane: die Leiden und Freuden einer ganzen Familie darzustellen, bildete hier wie dort den Gegenstand des dichterischen Werkes.

Damit war dem Dichter aber auch die Möglichkeit gegeben, nicht nur bei den Gellertschen Forderungen, „bei den Lächerlichkeiten und Lastern, welche keine öffentliche Strafe verdienen", stehen zu bleiben, sondern das Verbrechen selbst, die Uebergriffe gegen die gesetzlichen Vorschriften auf die Bühne zu bringen, wodurch das Schauspiel sich schon weit mehr den Motiven des Trauerspiels näherte. Der hauptsächlichste Unterschied von diesem blieb jedoch der, daß sein Ausgang stets glücklich, immer ein solcher war, der „dem Wunsche der Zuschauer gemäß zu seyn pflegt." [2])

Diderot betonte besonders die Naturwahrheit der einzelnen Szenen und nannte dieselben, entsprechend den künstlerischen Arbeiten des Malers, „dramatische Gemälde"; sodann bezeichnete er hiermit aber auch den wahrheitsgetreuen Uebergang der einzelnen Szenen, also den Verlauf der ganzen Handlung. Lessing übernahm diese Bezeichnung von Diderot und nannte schon im 22. Stücke der „Hamburgischen Dramaturgie" die Gellertschen Komödien „wahre Familiengemälde, in denen man sogleich zu Hause ist". Diese Benennung wurde später für das ernsthafte bürgerliche Drama allgemein; da entstanden Münchener, Londoner, Pariser und viele andere Sittengemälde. Die ausdrückliche Benennung auf dem

[1]) C. Flaischlen, a. a. O. S. 21.

[2]) Lessing, Vom weinerl. Lustspiele, a. a. O. S. 36.

Titel „ein Familiengemälde“ legte jedoch wohl zuerst Großmann 1777 seinem Drama „Nicht mehr als sechs Schüsseln“ bei.[1])

Unvereinbar mit der Naturwahrheit war es auch, in den Familiengemälden irgendwie noch den Vers zur Anwendung zu bringen. Während in den Charakterkomödien, besonders in Frankreich, der Vers noch vereinzelt verwendet worden war, kam hier nun ausschließlich die Prosasprache zur Herrschaft, und zwar eine Sprache ohne jeglichen poetischen Schwung, in den allergewöhnlichsten und oft auch allertrivialsten Wendungen des einfachen Lebens.

Die Verschiedenheit des Familiengemäldes von dem rührenden Charakterlustspiele prägt sich zum Teil auch schon im Titel aus; hatte dieser früher oft schon den Inhalt des Stückes durch die Bezeichnung des Charakters angedeutet, so trat nun an seine Stelle gewöhnlich ein allgemeinerer Ausdruck: Le Glorieux, Le Philosophe marié (von Destouches), La Fausse Antipathie (von Nivelle de la Chaussée), La Mère confidente (von Marivaux) 2c.; Die Betschwester (von Gellert), Der Mißtrauische (von Cronegk), Der Mißtrauische gegen sich selbst (von Weiße). Dergleichen Stücke verschwanden, und dafür erschienen: Der Hausvater, Der natürliche Sohn, Nicht mehr als sechs Schüsseln, — ferner: Die Gefahren der Verführung, Glück bessert Thorheit, Der Fähnbrich (von Schröder), Verbrechen aus Ehrsucht, Die Mündel, Die Jäger, Bewußtseyn, Reue versöhnt u. s. w. (von Iffland).

---

[1]) Erschien im Druck erst 1780, vergl. S. 6.

III.

Nachdem so der Rahmen, in dem sich die Ifflandschen Dramen bewegen, gezeichnet ist, soll im Folgenden versucht werden, die Werke Ifflands in chronologischer Reihenfolge zu behandeln, soweit sich dies nach den ersten Aufführungen feststellen ließ. Jos. Kürschner nimmt in seinem Artikel über Iffland in der „Allgem. Deutsch. Biogr." stets die Aufführung in Mannheim als die erste an, wodurch die zeitliche Folge vielfach unrichtig angesetzt wird.

Iffland hatte freilich als Theaterdichter in Mannheim dem jungen Schiller den Rang abgelaufen, und mehrere Jahre hindurch blieb er auch Mannheimer Theaterdichter im eigentlichen Sinne; als dann aber seine Dramen in ganz Deutschland die vorzüglichste Aufnahme fanden, da ließ er sich auch den Vorteil nicht entgehen, sich eine größere Einnahme durch seine Stücke zu verschaffen, und verkaufte sie noch im Manuskript an verschiedene Bühnen. Diesen Umstand mußte sogar der Intendant des Theaters zu Mannheim, der Freiherr von Dalberg, in einem Promemoria an seinen Landesherrn, den Kurfürsten Karl Theodor von Bayern, vom 1. Dezember 1790 als Ursache für den finanziellen Rückgang des Theaters mit anführen. „Seit den letzteren 5 oder 6 Jahren her", so schrieb er, „übergaben die Schriftsteller, welche für die Theater arbeiten, nur alsdann ihre Stücke dem Druck, wenn sie solche einige Zeit vorher an die vorzüglichsten Bühnen im Manuscripte verkauft hatten. Der gedruckten guten Stücke um wohlfeilen Preis wurden dadurch so wenige, daß . . ." [1]). Besonders Schröder in Hamburg mußte trotz seiner persönlichen Abneigung gegen Iffland doch die Bühnenwirksamkeit der Dramen seines Nebenbuhlers anerkennen und scheint sie daher etwa vom Jahre 1790 ab sofort nach ihrer Vollendung angekauft zu haben, denn sehr oft wurden sie in Hamburg viel früher aufgeführt als in Mannheim selbst. Später

---

[1]) Koffka, Iffland und Dalberg. Leipzig 1865. S. 258.

hatte dann besonders Berlin den Vorzug, die erste Aufführung eines Ifflandschen Dramas zu sehen, namentlich von 1796 an, seitdem Iffland die Direktion des Königl. Nationaltheaters in Händen hatte.

Die glücklichsten Erfolge hatte Iffland entschieden in der ersten Periode seines dichterischen Schaffens zu verzeichnen, ihr gehören auch fast ausschließlich die Werke an, die gewöhnlich als seine Schöpfungen in Litteraturgeschichten 2c. genannt werden. Diese erste Periode reicht etwa bis zum Ende des Jahres 1791. Am 21. Januar 1792 wurde er Regisseur des Mannheimer Theaters, und von da an nahmen Theatergeschäfte seine Zeit so sehr in Anspruch, daß man sich überhaupt wundern muß, wie er daneben noch so viel Muße zum Dramenschreiben fand. Von allen Kritikern der damaligen Zeit wurde auch darüber geklagt und Bedauern ausgesprochen, daß Herr Iffland zu viel und zu flüchtig schreibe und seine Stücke nicht mit der gleichen Sorgfalt durcharbeite wie in der früheren Zeit. Es würde aber durchaus ungerecht sein, wenn man alle seine späteren Werke ohne weiteres verdammen wollte. Im Gegenteil, es finden sich noch manche Stücke darunter, die man den Produktionen seiner ersten Periode getrost zur Seite stellen kann, die auch ebenso großen Beifall beim Publikum gefunden haben wie die ersteren; erwähnt seien hier nur „Die Advokaten, Der Spieler, Die Künstler“ und andere.

Es würde nun aber zu weit führen, Ifflands sämmtliche Dramen hier im einzelnen zu analysieren; auch genügt es, um ihn als Dramatiker kennen zu lernen, vollkommen, sich auf seine Jugendwerke oder, besser gesagt, auf seine ersten Dramen zu beschränken, denn von seinen eigentlichen Jugendwerken ist nur ein einziges, „Albert von Thurneisen“, erhalten, in allen übrigen dagegen kann von einer Entwicklung seiner Dramatik in keiner Hinsicht die Rede sein. Kaum jemals ist vielmehr ein Dramatiker einer einmal eingeschlagenen Richtung so treu geblieben wie Iffland der Gattung der „Familiengemälde“; auch seine Gelegenheitsstücke fallen aus diesem Rahmen nicht heraus. Die späteren Uebersetzungen aus dem Französischen kommen dagegen bei der Beurteilung Ifflands als Theaterdichter kaum in Betracht, da er sie unter der Fremdherrschaft auf Befehl der französischen Behörde anfertigen mußte.

Ich werde mich daher in dieser Arbeit mit einer genaueren Betrachtung auch auf seine ersten elf Dramen beschränken, bis zu „Reue versöhnt“, da einerseits mit diesem Stücke sein erstes Familiengemälde „Verbrechen aus Ehrsucht“ den endgiltigen Abschluß erhielt, anderseits aber mit diesen ersten Werken so ziemlich alle Motive und Charaktere

erschöpft sein dürften, sodaß uns die folgenden Werke nicht viel Neues mehr böten. Ueber diese ferneren Dramen dagegen werde ich mich kürzer fassen und mich nur auf das Wesentlichste beschränken. — —

An Drucken von Ifflands Dramen kommen außer den bei Goedeke a. a. O. ziemlich genau und vollständig verzeichneten Einzeldrucken noch folgende umfassenderen Ausgaben in Betracht:

1) Dramatische Werke. Leipzig 1798—1802. 16 Bände. 8. (Jhro Excellenz dem Königlich Preußischen Staatsminister Freyherrn v. Hardenberg im reinen Gefühl der innigsten Verehrung gewidmet.) — Hier sind Ifflands sämmtliche bis zum Jahre 1802 gedruckten Schauspiele aufgenommen, viele in umgearbeiteter Gestalt, soweit sie nicht schon vorher als Einzeldruck in verbesserter Form herausgegeben waren.

2) Ein 17. Band der vorigen Sammlung erschien als „Neue dramatische Werke. Erster Band. Berlin 1807“ mit den beiden Dramen „Die Hausfreunde“ und „Der Oheim“ (Nr. 50 u. 51.)[1])

3) Beiträge für die deutsche Schaubühne in Uebersetzungen und Bearbeitungen ausländischer Schauspieldichter. 2 Bände. Enthaltend: I.: Nr. 57—60, II.: 62, 63. Berlin 1807/08.

4) Neue Beiträge für die deutsche Schaubühne. 2 Bände. Berlin 1809/12. Enthaltend: III.: Nr. 65, 66; IV.: 68, 69, 70.

5) Theatralische Werke (nicht „Dramatische“ W. wie bei Goedeke). Auswahl. 11 Bände. Leipzig 1827/28. — Hier sind übrigens nur 24 Dramen neu gedruckt, nicht 25, wie Goedeke angiebt; es fehlen (nach Goedekes Zählung) Nr. 6 „Die Mündel“ und Nr. 25 „Alte Zeit und neue Zeit“. Die Ausgabe enthält dagegen noch das Schauspiel „Scheinverdienst“ (Goed. Nr. 27). Die aufgenommenen Stücke sind ein wörtlicher Abdruck der Ausgabe von 1798 ff.

6) Dramatische Werke. Regensburg 1828 ff. (Mit dieser Ausgabe scheint schon eine Gesammtausgabe geplant gewesen, aber nicht zu Ende geführt worden zu sein; wenigstens befinden sich auf der Straßburger wie auch der Münchener Bibliothek nur unvollständige Exemplare [bis Band 8].) — Der Text ist hier vielfach in der älteren Gestalt wiedergegeben. — Aufgenommen sind: Nr. 1, 4, 15, 16, 17, 20, 22, 23, 26, 30, 40, 45, 47, 52, 60. (Fehlt bei Goedeke.)

7) Theater von A. W. Iffland. Erste vollständige Ausgabe. Mit Biographie, Portrait und Facsimile des Verfassers, von Ignaz Klang.

[1]) Die Nummern beziehen sich, wenn nichts anderes bemerkt ist, auf die Aufzählung in dieser Arbeit.

Wien 1843. 24 Bände. — Die Ausgabe darf jedoch auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen.

8) Ifflands Theater. Wien, bey A. Pichler, ohne Jahresangabe. 24 Bände. (Jedenfalls ein Nachdruck der vorigen Ausgabe.)

9) Theatralische Werke in einer Auswahl. Leipzig 1844. X, 16.

10) Theatralische Werke in einer Auswahl. Leipzig 1859/60. X. Enthält dieselben Werke, nur in anderer Zusammenstellung wie Nr. 5 und außerdem noch „Die Mündel". (Fehlt bei Goedeke.)

11) Auswahl dramatischer Werke. Leipzig 1868. X. 8.[1])

12) Kürschners Nat. Litteratur. Band 139, 1. „Die Jäger" und „Die Hagestolzen" in der ersten Gestalt.

---

[1]) Nr. 8, 9 u. 11 waren mir nicht zugänglich; vergl. Goedeke, a. a. O.

IV.

In der Selbstbiographie „Ueber meine theatralische Laufbahn“, die seine Lebensgeschichte bis zur Uebersiedelung nach Berlin (1796) enthält und als erster Band der „Dramatischen Werke“ Berlin 1798 erschien,[1]) beschreibt Iffland, wie er zuerst zur dramatischen Thätigkeit angeregt wurde. — Allerdings hatte er schon von Gotha aus am 20. Januar 1778 an seinen Bruder geschrieben, daß er seine Mußestunden zu kleinen „Theaterarbeiten“ benutze;[2]) über diese ist uns jedoch nichts bekannt. Erst Schweitzers Musik zur Oper Alceste von Wieland hat in ihm den dichterischen Genius erweckt. Eine Aufführung dieser Oper in Mannheim zu Beginn des Jahres 1781 hatte Iffland so mächtig ergriffen, hatte „alle jene herzlichen Gefühle und jede Erinnerung so lebhaft und stürmisch“ in ihm erweckt, daß er ganz erregt das Theater verließ. „Meine Empfindung,“ fährt er fort, „ward immer feuriger. — Ich schrieb Briefe an geliebte Menschen in allen Gefühlen dieses Augenblicks. Das genügte mir nicht. Dadurch konnte ich mich nicht der leidenschaftlichen Gefühle entladen, die mich so unerklärbar ergriffen hatten. Ich entwarf den Plan zu einem Schauspiele. Ich schrieb Albert von Thurneisen.“[3])

1. Am 27. Mai 1781 wurde dieses Stück in Mannheim zum erstenmal aufgeführt unter dem Titel „Liebe und Pflicht im Streit“, ein Trauerspiel in vier Aufzügen. A. Pichler[4]) und nach ihm Jos. Kürschner[5]) und Martersteig[6]) nennen es dagegen „Natur und Liebe im Streit“. Iffland selbst bezeichnet es aber in einem Briefe vom 15. Mai 1781

---

[1]) Vergl. S. 7. Anm.[2])

[2]) Holstein, Einl. zur Theatr. Laufbahn. S. XXI.

[3]) Theatral. Laufbahn. S. 52.

[4]) A. Pichler, Chronik des Theaters in Mannheim. Mannheim 1879. S. 61.

[5]) Allgem. Deutsch. Biogr. a. a. O.

[6]) Martersteig, Die Protokolle des Mannheimer Nat.-Theaters. Mannheim 1890. S. 4 u. 15.

mit dem ersten Titel.[1]) Es ist also klar, daß sich schon in die Protokolle des Mannheimer Theaters ein Irrtum eingeschlichen haben muß. Das Stück findet sich hier auch unter dem dritten Titel „Natur und Pflicht im Streit". — Wenige Jahre vorher war ein Schauspiel erschienen „Natur und Liebe im Streit" von d'Arien (am 29. Okt. 1779 in Hamburg aufgeführt), das jedoch in Mannheim nicht aufgeführt wurde. Dieses wird aber jedenfalls die Veranlassung gewesen sein, die beiden Titel zu verwechseln. — Der Titel „Natur und Liebe ꝛc." würde auch zum Inhalte gar nicht passen.

Im ganzen wurde dieses Trauerspiel in Mannheim unter Dalbergs Intendantur viermal gegeben. Sehr bald, bereits im ersten Drucke 1781, erhielt es den Namen „Albert von Thurneisen". Iffland hatte das Stück schon vorher in der Kurfürstlichen deutschen Gesellschaft in Mannheim vorgelesen und deren Beifall gefunden. Ueber die erste Aufführung schreibt er selbst: „Die erste Vorstellung davon wurde mit Nachsicht, mit Freundschaft, mit Wärme aufgenommen. Die schöne Wirkung, viele Menschen für Seelenleiden und Menschenschicksale erwärmt, laut und herzlich erklärt zu sehen, riß mich hin, machte mich unaussprechlich glücklich. So entstand der Vorsatz, mehrere bürgerliche Verhältnisse nach und nach drgmatisch zu behandeln."[2]) — Von der Kritik wurde das Trauerspiel jedoch nicht so nachsichtig beurteilt, und daher entschloß sich Iffland noch im Erscheinungsjahre, das Stück umzuarbeiten. Die Handlung wurde klarer durchgeführt, die Charaktere wurden vertieft und die Akte auf die klassische Fünfzahl gebracht.

Gedruckt wurde, wie schon erwähnt, das Trauerspiel „Albert von Thurneisen" zuerst Mannheim 1781. Als fehlend bei Goedeke sei noch erwähnt ein Druck: Leipzig 1798.[3]) Endlich wurde es aufgenommen, zugleich mit „Verbrechen aus Ehrsucht", den „Mündeln" und „Jägern" (und einem Trauerspiel „Lanaßa" von C. M. Plümicke), in den ersten Band der „Bibliothek der neuesten und besten Original-Trauer-, Schau- und Lustspielen". 1788.[4])

Recensionen über das Stück finden sich: Allg. deutsch. Bibl. 52, 140; Neue allg. deutsche Bibl. 61, 119 f.; Gothaische Gelehrte Ztgn. 1781. S. 692 f.

---

[1]) Holstein, Einl. zur Theatr. Laufbahn. S. XXIII.

[2]) Theatr. Laufbahn. S. 52.

[3]) Neue allg. deutsche Bibl. 61, 119.

[4]) Allg. deutsche Bibl. Anhang zu B. 53—86. S. 1795 f.

Der Inhalt des Trauerspiels ist folgender: Sophie, die Tochter des Generals von Dolzig, des Kommandeurs einer Festung, ist schon seit längerer Zeit mit dem Grafen Hohenthal verlobt, als plötzlich die Stadt vom Feinde eingeschlossen wird. Der General will seine Tochter vorher in Sicherheit bringen, aber Sophie, deren Mutter schon lange tot ist, weigert sich, den Vater zu verlassen. Jedermann bewundert den Heldenmut und die Kindesliebe Sophiens; aber die wahre Ursache ihres Bleibens ist eine andere. Eine neue Liebe ist plötzlich in ihrem Herzen erwacht. Dem tapferen, ritterlich gesinnten Hauptmann Albert von Thurneisen ist es durch eine sehr ehrenvolle That gelungen, sich die Verehrung des Volkes und die innige Liebe Sophiens zu erwerben, anderseits aber auch den ganzen Haß des Majors Sellani. Die neue Liebe hat Sophie so ergriffen, daß sie alle Pflichten gegen ihren Vater und ihren Verlobten vergißt, nur noch an Thurneisen denkt und mit Schrecken dem Tage entgegensieht, der sie zur Gattin des ungeliebten Grafen machen soll. Thurneisen erwidert Sophiens Liebe herzlich; schon haben sie mehrere heimliche Zusammenkünfte gehabt, aber noch niemandem ihre Liebe anvertraut. Nur Thurneisens Todfeind Sellani hat Verdacht geschöpft.

Hiermit beginnt das Stück. — Es wird die Meldung gebracht, daß der mit den Belagerern geschlossene Waffenstillstand in wenigen Stunden ablaufen wird. Alles bereitet sich auf die feindliche Beschießung vor, und der General, der entschlossen ist, bis auf's äußerste zu kämpfen, möchte seine Tochter vor der Entscheidung noch gern mit dem Grafen vereinigt wissen. Hohenthal fühlt jedoch, daß seine Liebe von Seiten Sophiens nicht mehr so aufrichtig erwidert wird, und will edelmütig von der Verbindung zurückstehen. Allein der General kennt nur blinden Gehorsam und besteht auf der sofortigen Vermählung. In ihrer höchsten Angst sendet Sophie dem Hauptmann noch einmal eine Aufforderung, zu ihr zu kommen, ihr Leben stehe auf dem Spiele. Thurneisen hat den äußersten Posten gegen den Feind inne, aber trotzdem veranlaßt ihn die dringende Bitte Sophiens, seinen Posten zu verlassen und zu ihr zu eilen. Sophie teilt ihm jetzt erst mit, daß sie den Grafen heiraten soll, und fordert ihn auf, mit ihr zu entfliehen in ein glückliches Land. „Meine Juwelen“, sagt sie ihm, „verschaffen uns in der Schweitz eine Hütte, ein Feld — die Liebe wird sie zum Paradiese schaffen; am Fuße der Alpen wird der gute Vater uns endlich verzeihen.“ (II, 4.)

Diesem Verlangen widersteht Thurneisen jedoch; seiner Pflicht gehorchend, will er wieder auf seinen Posten zurückkehren, da wird er

plötzlich zur größten Genugthuung seines erbitterten Gegners Sellani für verhaftet erklärt. Der Feind hat inzwischen einen Angriff gemacht und Thurneisens Stellung gewonnen. — Furchtbar sind nun die Seelenkämpfe des alten Generals, als er den ganzen Zusammenhang erkennt, und Sellani versäumt auch nicht, sie noch mehr zu schüren: die Festung ist verloren, seine eigene geliebte Tochter hat den Kummer über ihn gebracht, er sieht auch, daß sie selbst, die sich nun mit den heftigsten Vorwürfen peinigt und zuerst in ihrem Schmerze ganz fassungslos ist, diesen Schlag kaum lange überleben wird, und über den von ihm am meisten geschätzten Offizier muß er selbst die Todesstrafe verhängen.

Der eisernen militärischen Strenge gehorchend, unterschreibt er blutenden Herzens das Todesurteil. Auch sein eigenes Leben ist damit inhaltlos geworden, im verzweifelten Kampfe ist er entschlossen, den Tod zu suchen. — Die letzte Szene in Thurneisens Gefängnis vereinigt noch einmal die Unglücklichen zum letzten Abschied, der General verzeiht die Unbesonnenheit, und ein jeder ist bemüht, die Größe des Unglücks mit noch größerer Standhaftigkeit zu ertragen. Dann stürzt der General hinaus in die Schlacht, Trommelwirbel geleiten Thurneisen zur Richtstätte, während Sophie ohnmächtig dem Grafen in die Arme fällt. —

Trotz der unzweifelhaft guten Keime, die „Albert von Thurneisen" aufweist — man könnte fast behaupten, es zeige mehr von einer wirklich dichterischen Phantasie als die späteren Werke —, ist doch nicht zu leugnen, daß das Stück an großen Schwächen leidet. Die Verkettung und Motivierung der Handlung ist noch ziemlich mangelhaft. Die ganze Stadt weiß um die Verlobung Sophiens mit dem Grafen, nur Thurneisen nicht, obwohl die Liebenden sich schon mehrere Male getroffen haben; als Tochter eines Generals hätte Sophie auch wissen müssen, wessen Albert sich schuldig machte, wenn er im kritischsten Augenblicke seinen Posten verließ! Warum sich Sophie plötzlich von ihrem Verlobten zu Thurneisen wendet, ist auch nicht genügend begründet, da sie doch dem Grafen in der herzlichsten Freundschaft zugethan ist und bleibt. Wie Sophie sich die Flucht aus einer rings belagerten Stadt denkt, ist ebensowenig klar. Und schließlich muß unbedingt während des Stückes die Spannung nachlassen, da während des ganzen dritten und vierten Aufzuges die Handlung fast völlig stillsteht und dafür endlose Klagen über das Unglück den Zuschauer ermüden.

Eine feinere Zeichnung der inneren, seelischen Vorgänge, wie sie später von Iffland oft mit großer Liebe und Geschicklichkeit entworfen

wurde, fehlt hier fast noch gänzlich. Die Charaktere sind noch ziemlich flach angelegt und dabei doch in's Extrem getrieben. Am besten ist ihm Sellani gelungen, der mit großem Geschick gegen Thurneisen zu arbeiten versteht. Durchweg kann man übrigens in Ifflands Stücken beobachten, bis in die letzten Werke, daß ihm stets die verschlagenen, hinterlistigen Intriganten am besten geraten sind; am ausgeprägtesten finden wir dies im „Bewußtseyn“. — Thurneisen selbst dagegen tritt sehr wenig hervor, er erscheint nur in drei kurzen Szenen. Abgesehen von dem Umstande, daß er die Veranlassung zum ganzen Stücke gegeben hat, spielt er eine völlig passive Rolle.

Es ist augenscheinlich des Dichters Absicht gewesen, in dem Titelhelden, in Albert von Thurneisen, den Inhalt des Stückes, den Streit der Liebe mit der Pflicht, zu verkörpern. Von diesem Streite, von dem Kampfe in ihm, welchem von beiden er folgen soll, erfahren wir aber nichts. Der Streit ist bereits entschieden, wir sehen nur die schlimmen Folgen der Pflichtverletzung. Allerdings stellt Sophie an ihn noch ein zweites Mal das Verlangen, von der Pflicht zu weichen und mit ihr zu entfliehen. Aber dieses Ansinnen weist er ohne das geringste Schwanken von sich ab; es ist also auch hier von einem Streite keine Rede, und außerdem steht dieser Umstand mit der Entwicklung des Stückes in weiter gar keinem Zusammenhang. — Viel mehr tritt dagegen der General in den Vordergrund, in ihm spielt sich eigentlich der Kampf zwischen zwei Gefühlen ab, zwischen der Liebe zu Thurneisen, zu seiner Tochter, zu sich selbst und der harten militärischen Pflichterfüllung, die ihm befiehlt, den Missethäter mit aller Strenge des Gesetzes zu bestrafen. Aber dieser Konflikt ist von Iffland mehr angedeutet als lebenswahr durchgeführt worden.

Auf manche Unwahrscheinlichkeiten im Charakter Sophiens ist schon vorhin hingewiesen. Ganz unerklärlich bleibt bei ihrem weichen Charakter ihre Handlungsweise; in ihr kreuzen sich gewissermaßen zwei Strömungen, sie fühlt wie Werther und handelt wie eine Geniegestalt von Lenz oder Klinger. Aus diesem Grunde wird auch das ganze Stück sehr unwahrscheinlich und verleitete darum den Kritiker der „Allg. deutsch. Bibl.“ zu der Aeußerung: „Das Stück wird daher keine Wirkung auf Leser thun, die an die Allgewalt der Liebe nicht durchaus glauben“. Beim Hereinbrechen des Unglücks schwimmt Sophie anfangs in äußerster Rührseligkeit, erkünstelt dagegen im letzten Akte übertriebene Festigkeit. — Der Graf ist ebenfalls eine ganz passive Persönlichkeit. In den

meisten Szenen tritt er auf, überall möchte er das Unglück der schwer Getroffenen lindern, ohne auch nur den geringsten Erfolg zu haben. Stets will er überfließen von Sentimentalität und bewegt sich fortwährend in denselben Gedanken, ohne jedoch dabei eine lächerliche Gestalt sein zu sollen; so erweckt er eher das Gefühl des Mitleids.

Der Dialog verrät entschieden bereits große Bühnengewandtheit, doch machen sich auch hier schon an manchen Stellen üppige Deklamation und gesuchte, langatmige, moralisierende Tiraden breit, allerdings noch nicht so stark wie in den späteren Werken.

Das Trauerspiel enthält, wie man sieht, zwar schon alle Elemente des späteren Ifflandschen Familiengemäldes, aber es kann doch nicht in die gleiche Reihe mit diesen gesetzt werden; das Soldatenleben und die Konsequenzen der strengen militärischen Disciplin stehen zu sehr im Vordergrunde. Es ist darum vielmehr unter die sog. „Soldatenstücke" der Stephanie d. Jüngeren, Brandes, Möller, Babo u. s. w. zu rechnen, die im Gefolge der „Minna von Barnhelm" zahlreich entstanden. M. v. Schröter behauptet in seiner Arbeit über Möller, Ifflands „Albert von Thurneisen" liege „unzweifelhaft" der „Graf von Waltron" von Möller zu Grunde[1]). Eine Vergleichung der beiden Stücke ergiebt aber, daß ihre Aehnlichkeit so geringfügig und größtenteils so äußerlich ist, daß diese Behauptung doch mehr als fraglich bleibt.

Beide Dramen sind entstanden, wie zahllose andere, aus der Werther-Siegwart-Stimmung der ganzen Zeit, beiden liegt ein Vergehen des Helden gegen die militärische Disciplin zu Grunde: Waltron vergreift sich im Jähzorn an seinem Oberst, ein Vergehen, das bei Waltrons rührseligem Charakter nicht einmal motiviert ist; Thurneisen dagegen begeht ein schweres Verbrechen an der Allgemeinheit dadurch, daß er seinen Posten verläßt. Nur der Gedanke, das geliebte Mädchen in Lebensgefahr zu wissen, treibt ihn zum Aeußersten; an sich ist sein Vergehen sonst durchaus nicht ehrlos, da er die feste Absicht hat, sofort auf seinen Posten zurückzukehren, ein unglücklicher Zufall macht es erst so verhängisvoll. So ist also der Konflikt bei Thurneisen viel tragischer und erregt mehr unser Mitleid als der bei Waltron. — Beide, Waltron wie Thurneisen, werden vor ein Standgericht gestellt: Möller führt den ganzen Verlauf dieses Vorgangs seinen entzückten Zuschauern vor, bei Iffland fällt alles dies hinter die Szene. Diese beiden Motive, Ver-

[1]) M. v. Schröter, Heinrich Ferd. Möller. Ein Schauspieldichter des 18. Jahrh. Dissert. Berlin 1880. S. 29.

gehen gegen die Subordination und Standgericht, hätte Iffland viel wahrscheinlicher Stephanies d. Jüngeren „Deserteur aus kindlicher Liebe“ entnehmen können. Auch den Charakter des Generals konnte er schon bei Stephanie finden. — Waltron und Thurneisen selbst sind dagegen grundverschieden: Waltron besitzt nichts von der ritterlichen Gesinnung Thurneisens, dieser dagegen nichts von der sentimentalen Rührseligkeit Waltrons. — Auch Sophie ist, nachdem sie den ersten Schreck überwunden hat, in ihrem Unglück durchaus nicht so fassungslos wie die Gattin Waltrons (wie Schröter es behauptet), abgesehen davon, daß Sophie weit eher Grund dazu hätte, da das Unheil hier ganz ihre Schuld ist, während Waltrons Gattin mit der Handlung in gar keinem Zusammenhange steht. Sophie erklärt vielmehr, als sie zum letzen Abschiede zu Thurneisen geht, dem Grafen: „Wenn Sie eine Thräne sehen in meinen Augen — dann ist es Zeit, dann reißen Sie mich fort.“ (V, 12.) — Außerdem ist auch die Lösung bei beiden völlig verschieden; bei Waltron erscheint am Schlusse der Prinz, der ihn begnadigt.

Deutlich treten ferner die verschiedenen Absichten der Dichter hervor. Wie schon bei der Verwendung des Standgerichts erwähnt wurde, wendet sich Möller besonders an das Auge der Zuschauer, Iffland dagegen wendet sich schon hier vorzugsweise an das Gefühl des Publikums, nur die Trommeln und Trompeten, die Thurneisen zur Hinrichtung führen, mahnen noch an den militärischen Pomp der früheren Soldatenstücke. Möllers Drama ist ein bloßes Bild aus dem Lagerleben, Iffland wendet sich schon mit einer moralischen Lehre direkt an die Eltern, ihre Kinder nicht gegen ihren Willen zu einer Heirat zu zwingen, wenn der General v. Dolzig zu seiner Tochter sagt: „Ich bin nicht Vorwurfs frey. Ich hätte nicht so fest auf Deiner Heirath mit dem Grafen bestehen sollen. — — Dieser Eigensinn macht Dich um vieles schuldloser“. (V, 8.)

Eine „unzweifelhafte“ Uebereinstimmung hätte enschieden doch schon den Zeitgenossen auffallen müssen, aber der Kritiker der „Neuen allg. deutsch. Bibl.“ erklärt ausdrücklich: „Unbekannt ist, woher der Stoff genommen.“ — Weit wahrscheinlicher ist es daher, daß Iffland, dem als Schauspieler doch alle nennenswerten Dramen jener Zeit vorschweben mußten, in diesem seinem Erstlingswerke die verschiedensten Motive und Szenen verarbeitet hat. Der Edelmut des Grafen Hohenthal entspricht dem der Gräfin Amaldi in Gemmingens „Hausvater“, die ebenfalls ohne Groll auf die Hand ihres Verlobten verzichtet, um „der Natur

ihr Recht zu lassen". Sellani ist ein schwaches Abbild Franz Moors aus den „Räubern", die zwar noch nicht aufgeführt, aber Iffland jedenfalls schon bekannt waren, und ebenso zeigt Sophie im Charakter große Aehnlichkeit mit der Amalie. — Die Fortführung zur Hinrichtung am Schlusse des Stückes konnte Iffland, falls man überhaupt nach einem Vorbilde dazu suchen will, schon in Lillos „Kaufmann von London" finden; das Weib zwischen zwei Männern war ein beliebtes Motiv der Sturm- und Drangzeit &c. — Iffland stand eben noch vollkommen in der voraufgegangenen Strömung, und bei einem angehenden Schauspieldichter ist es auch gar nicht zu verwundern, daß sich noch manche Anklänge an seine Vorgänger bei ihm finden. Seine beiden folgenden Dramen werden jedenfalls noch einen ähnlichen Charakter gehabt haben, aber schon im nächsten gedruckten Stücke zeigt er sich uns in der ihm eigenen Gattung, im Familiengemälde. Eine Tochter, die heimlich gegen den Willen des Vaters, und trotzdem sie verlobt ist, eine andere Liebschaft anknüpft, die sogar lieber in den Tod gehen will, als den ungeliebten Mann heiraten, wäre für den späteren Dichter Iffland etwas ganz Unerhörtes gewesen.

Eine außerordentlich tiefe Tragik liegt in dem Stoffe, die Zeiten waren dagegen weicher geworden, man wollte das Gute triumphieren sehen. Dies war auch der hauptsächlichste Grund, der dem Stücke, ebenso wie bald darauf Schillers „Räubern", keine günstige Aufnahme zu teil werden ließ. „Der Ausgang war für das Gefühl zu erschütternd, viel zu empörend für das Herz." Daher hat Iffland später immer einen tragischen Ausgang vermieden, mit Ausnahme zweier Stücke: der „Kokarden", die er 1791 auf Geheiß Kaiser Leopolds II. schreiben mußte, und des Trauerspiels „Das Gewissen" vom Jahre 1796. „Albert von Thurneisen" verschwand somit bald wieder vom Repertoir, ward jedoch später noch vereinzelt auf verschiedenen Bühnen gegeben. So fand am 13. Februar 1799 eine Aufführung in Weimar statt (wiederholt am 27. Nov. 1799 und am 9. Aug. 1800 in Lauchstedt), und Goethe schreibt dazu am 15. Februar desselben Jahres an Christiane Vulpius: „Ich freue mich zu hören, daß Albert von Thurneisen euch recht gerührt hat. Es ist bey diesem Stück darauf angelegt daß nicht leicht jemand mit trocknen Augen herausgehen soll." [1])

Der Inhalt des Trauerspiels ist ein Beispiel eines schweren Konfliktes zwischen dem natürlichen Triebe des menschlichen Herzens und

---

[1]) Goethe. Weimar-Ausg. IV, 14. S. 21.

den zum Wohle des Ganzen aufgestellten eisernen Gesetzen, eines Konfliktes, wie er ähnlich später von Kleist im „Prinzen von Homburg" und noch mehr von Schiller im „Wallenstein" dichterisch erweitert und vertieft worden ist. Jedoch nur bei Schiller wird dieser Konflikt in höchster Vollendung gelöst; hier opfert Max Piccolomini mit vollem Bewußtsein die Geliebte und sich selbst der Pflicht auf, während bei Kleist der Prinz im Banne der Liebe mehr unbewußt den Konflikt zu Gunsten des natürlichen Gefühls löst und bei Iffland der eigentliche Streit zwischen den beiden Gefühlen schon entschieden und das Stück somit seinem ersten Titel nach eigentlich verfehlt ist. — Ohne Zweifel hat aber Ifflands Stück eine größere Aehnlichkeit mit dem „Prinzen von Homburg". In beiden Fällen muß der Held sein übereiltes Beginnen nach den militärischen Gesetzen mit dem Tode büßen; beide unterwerfen sich willig ihrem Schicksale, aber Kleist führt seinen Helden erst in allmählicher Entwicklung dahin, die Gerechtigkeit des Urteilsspruches anzuerkennen, während Albert von Thurneisen von Anfang an von der Größe seines Vergehens überzeugt ist. Dadurch wird aber zugleich die Handlungsweise Alberts viel unverständlicher und auch unverzeihlicher als die des Prinzen, und ferner verleiht das Fehlen jeder Entwicklung in dem Charakter des Helden dem Stücke etwas Starres, das ihm schon von vornherein die rechte Lebensfähigkeit versagte. —

Wenige Jahre nach Ifflands Drama erschien ein Stück mit ähnlichem Titel: „General Moorner, oder ein Streit zwischen Liebe und Pflicht". Ein Schauspiel in fünf Aufzügen vom Verfasser der Emilie Sommer. Leipzig 1785[1]), über dessen Verhältnis zum Ifflandschen Stücke sich jedoch nichts Näheres feststellen ließ.

Noch in demselben Jahre 1781 erschienen zwei weitere Stücke von Iffland:

2. „Wilhelm von Schenk", ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Die erste Aufführung war schon für den 2. September angesetzt worden, muß jedoch am 11. oder 13. stattgehabt haben.[2])

---

[1]) Der Verfasser war wahrscheinlich ein gewisser Thilo. Vergl. dazu Allg. deutsche Bibl. 69, 389.

[2]) In einem Briefe an seinen Bruder vom 18. Sept. 1781 (Sonnt.-Beil. der Voss. Zeitung, 1884. Nr. 11) giebt Iffland selbst den 12. Sept. an. Dieser

3. „Wie man's treibt, so geht's", ein Lustspiel. Vermutlich wurde es am 13. November aufgeführt.[1])

Beide Dramen haben keinen Beifall gefunden und sind nicht gedruckt worden; über den Inhalt ist auch nichts bekannt. Iffland schreibt selbst darüber: „Das Publikum hatte zwey übel gerathene Versuche von Schauspielen mit Nachsicht gegen mich vorüber gehen lassen. Ich habe sie gern vernichtet".[2]) Das Lustspiel scheint mehr possenhafte Züge gehabt zu haben und darum die Aufführung desselben von Iffland erst für die Karnevalszeit berechnet gewesen zu sein. Er schreibt darüber an Dalberg, am 22. Aug. 1781: „. . . Zudem ist mein Lustspiel nicht unter die feinere Gattung zu zehlen. Das Gemälde hat starke Züge. Was im Karneval unter der annonce „Poße" mit durchglitscht, amüsiert — könnte jetzt leicht als Lustspiel betrachtet, verdammt werden. — Die ersten Fehlschritte aber — thut man nie wieder zurück. — —"[3])

Erwähnt sei noch, daß 1780 ein Drama in fünf Aufzügen erschienen war „Wie man's macht, so geht's!" nach dem Französischen, von einem unbekannten Verfasser.[4])

Diese Mißerfolge scheinen Iffland die dramatische Thätigkeit für längere Zeit verleidet zu haben. Nur einmal wird von ihm in den Protokollen erwähnt, er habe die „Hochzeit nach dem Tode" abgeändert.[5]) — Ueber zwei Jahre lang hören wir sonst nichts von einem Ifflandschen Stücke. Da erschien er plötzlich mit einem Haupttreffer in der Oeffentlichkeit, der seinen Namen mit einem Male in ganz Deutschland berühmt

---

Tag war aber ein Mittwoch, und zu jener Zeit wurde in Mannheim nur am Sonntag, Dienstag und Donnerstag gespielt. Die Protokolle geben nichts Sicheres. Vergl. Martersteig, a. a. O. S. 36.

[1]) Der 3. Nov., der allgemein als Datum der ersten Vorstellung angegeben wird, kann es nicht gewesen sein, da dieser Tag ein Sonnabend war und da die Theaterprotokolle, die hier genaue Auskunft geben, über eine Aufführung des Stückes an diesem Tage nichts berichten. Vom 11. Nov. ab ist dagegen eine Lücke im Bericht. Vergl. Martersteig, a. a. O. S. 42.

[2]) Theatr. Laufbahn. S. 55.

[3]) Der „Bär". Jahrg. 1875. S. 83 f.

[4]) Vergl. Goedeke, a. a. O. IV. S. 72. VI, Nr. 33.

[5]) Martersteig, a. a. O. S. 73. — Dieses Stück ist jedenfalls identisch mit: Anton Wall, Die Expedition, oder: Die Hochzeit nach dem Tode. Lustspiel in drei Aufzügen (nach Charles Collé). Vergl. auch Goedeke. IV. S. 71. IV, Nr. 20.

machen sollte. Am 9. März 1784 kam unter dem größten Beifall des Publikums zu Mannheim und bald darauf an allen bedeutenden Theatern zur Aufführung:

4. „Verbrechen aus Ehrsucht", ein ernsthaftes Familiengemählde in fünf Aufzügen. Gedruckt wurde es noch in demselben Jahre zu Mannheim mit der Widmung: „Ihro Excellenz der Freifrau von Dalberg, geborenen von Ullener mit dem lebhaftesten Gefühle von Verehrung für seltene Verdienste des Geistes und Herzens". — Mannheim 1787 erschien eine „Neue veränderte Originalausgabe", 1799 dagegen wurde es noch in Köln am Rhein in dritter Auflage in der ursprüglichen Gestalt gedruckt. In der Gesammtausgabe vom Jahre 1798 erschien das Stück mit zahlreichen Aenderungen, die jedoch weniger die Handlung selbst, als vielmehr die Einzelheiten der Ausführung und den Dialog betreffen.

Recensionen: Tagebuch der Mannheimer Schaubühne. 1, 88 f., 308 ff. Die letztere stimmt fast wörtlich überein mit: Allg. deutsche Bibl. 63, 118 f. — Ferner ebda. 81, 426 ff.; Goth. Gel. Ztg. 1784. S. 661; Neue Bibl. d. sch. Wiss. 49, 17—33; Berl. Korrespondenz hist. u. lit. Inh. 1784. S. 603—608; Oberd. allg. Lit. Ztg. 1794. 1, 175 f.; Die Pfalzbairische Muse. (Münch. gel. Ztg.) 1787. S. 29 ff.; Andr. Streicher, Schillers Flucht von Stuttgart. Stuttg. 1836. S. 174; Koffka, a. a. O. S. 362; Pichler, a. a. O. S. 77; J. Minor, Schiller. Berl. 1890. 2, 225 f.; Schiller, Die Schaubühne als eine mor. Anst. betr. Goedeke. 3, 520; Schiller, Gedanken üb. d. Gebrauch des Gem. und Niedr. in der Kunst. Goedeke. 10, 207 ff.

Eduard Ruhberg, der Sohn eines schlichten, rechtlichen, biederen Rentmeisters, ein rechtes Muttersöhnchen, bewirbt sich, geleitet von seinem Ehrgeiz und der Eitelkeit der Mutter, die mit ihm gern allzuhoch hinaus möchte, um die Hand eines reichen adligen Fräuleins von Kannenstein. In seiner Verblendung merkt er aber gar nicht, daß man ihn dort nur mit leeren Versprechungen hinhält, um ihn ordentlich auszubeuten. Mit Rücksicht auf seine vornehme Braut muß er auch teilnehmen an den kostspieligen Vergnügungen und Spielgesellschaften der adligen Herren. So hat Eduard bereits das ganze Vermögen seiner Mutter verbraucht, während der Vater in allzu großer Schwachheit gegen seine liebenswürdige Frau die Dinge ruhig hat gehen lassen. In der Nacht, die der Handlung des Stückes voraufgeht, hat Eduard sich nun eine riesige Spielschuld zugezogen; zahlreiche andere Gläubiger erhöhen noch das Mißliche seiner

Lage. Nirgends ein Ausweg auf Rettung. Da entnimmt er in seiner Bedrängnis der Amtskasse seines Vaters die Summe von 5000 Thalern, in der festen Hoffnung, daß seine vermeintliche Braut sich noch an demselben Tage endgiltig erklären und er damit in den Stand gesetzt sein werde, die Summe wieder zurückzulegen.

Aber jetzt, wo von Eduard nichts mehr zu nehmen ist, weist ihm das adlige Fräulein höhnisch die Thür und sendet ihm zum Spott noch ein kleines Almosen von einigen Dukaten, um seine Schulden damit zu bezahlen. Zum Unglück ist nun auch an demselben Tage Revision der Kasse durch den Oberkommissar Ahlden, der das Fehlen der bedeutenden Summe natürlich sofort merkt. — Die ganze Familie ist auf das tiefste niedergeschlagen, der redliche Rentmeister dem Tode nahe, als sich Eduard selbst als Thäter angiebt. Aber noch ist von der Entwendung nichts in die Oeffentlichkeit gedrungen, da gelingt es dem geraden, trefflichen Oberkommissar, die fehlende Summe aufzubringen und den Betrag zu ersetzen. Der Rentmeister verzeiht zwar seinem Sohne, verweigert ihm auch seinen väterlichen Segen nicht, nur schickt er ihn aus dem Hause fort, nachdem er ihm das Versprechen abgenommen hat, weder jemals in die Heimat zurückzukehren, noch sich selbst ein Leid anzuthun, damit er im Kampfe mit der Welt seine Schuld büße und seinen Charakter stärke.

Parallel dieser Handlung läuft eine zweite, ganz ähnliche. Auch der Oberkommissar hatte gewünscht, daß sein Sohn Karl, ein tüchtiger Jurist, sich durch die Heirat mit der Tochter eines einflußreichen Mannes gute Konnexionen verschaffen möchte. Karl hat dagegen schon gewählt und zwar Louise, die Schwester Eduard Rubergs. Natürlich ist gerade diese Heirat dem Vater, der um das lockere Leben Eduards weiß, nicht angenehm. Sein Widerstand fällt jedoch, als er vernimmt, Louise habe schon das feste Wort seines Sohnes. Vor der Kassenrevision lernt er dann selbst sein zukünftiges Schwiegertöchterchen kennen, das nichts an sich hat von dem gefallsüchtigen, hochmütigen Wesen der Mutter und des Bruders, und seine anfänglich nur gezwungene Zustimmung verwandelt sich bald in aufrichtige Zuneigung zu Louise, sodaß er sich sogar über die Wahl seines Sohnes von Herzen freut. Besonders Louise zu Liebe bietet er dann nach der furchtbaren Entdeckung auch alles auf, die 5000 Thaler sich zu verschaffen, und so wird indirekt Louise wiederum zur Retterin ihrer ganzen Familie. —

In dieser Form, nach dem Drucke von 1798, zeigt das Drama dem ursprünglichen Texte gegenüber verschiedene Verbesserungen. In

übertriebener Absicht, sein Publikum zu erschüttern und die scheinbare Hartherzigkeit des Oberkommissars umso glänzender in Mildthätigkeit zu verwandeln, hatte Iffland in der ersten Fassung sogar schon Gesetzesdiener herbeirufen lassen, die den Verbrecher verhaften sollten, als den sich dann Eduards Mutter in ihrer Verzweiflung selbst ausgab. Bei dieser Wendung der Dinge war jedoch der friedliche Ausgang ganz unwahrscheinlich geworden. — In der ersten Gestalt spielte das Stück am Tage der silbernen Hochzeit des Elternpaares, aber davon mußte Madame Ruhberg merkwürdigerweise gar keine Ahnung haben. — Auch diese und andere kleinere Unwahrscheinlichkeiten sind später getilgt worden.

Den Inhalt des Stückes bildet der alte, besonders der Sturm- und Drangperiode angehörende Konflikt zwischen den verschiedenen Ständen, dem wir bei Iffland noch wiederholt begegnen werden (in den „Mündeln, Jägern, Herbsttag" u. s. w.). Die Idee kommt am deutlichsten in den Worten des Vaters Ruhberg zum Ausdruck: „Ich halte Unterschied der Stände für Bedürfniß. Aber ich kann nicht leiden, daß man irgendwo sey, wo man nicht hingehört — am wenigsten, daß man sich aufdringe, wo man ganz und gar nicht hingehört." (II, 11.) Iffland bekennt sich hier offen als Gegner einer solchen gemischten Ehe. Die Eltern gehören, wie auch im „Verbrechen aus Ehrsucht", wiederholt bei Iffland verschiedenen Ständen an, aber dann ist das Verhältnis der beiden Ehegatten zu einander immer ein förmliches, wenn nicht geradezu ein unglückliches. Der damalige Adel erscheint hier und überall als ein der guten bürgerlichen Ordnung gänzlich zuwiderlaufender Stand; damit huldigt Iffland noch völlig den Anschauungen der Genieperiode. Den Adelstand erklärt er geradezu für eine „Gesellschaft von Menschen — die freundliches Gesicht für jedermann, redliches Herz für niemand haben". — — — „In dem Gräuel von Kabalen, schwarzer Verläumdung, falscher Devotion, Spiel und Wohlleben werden sie ihn (Eduard) einfach häusliche Freuden, die Bande der Verwandtschaft, die heilige Treue von Sohn gegen Vater, von Mutter gegen Tochter, als Ueberbleibsel deutscher Pedanterie verachten lehren." (I, 8.) —

Dagegen einer Vereinigung von Bürgerlichen unter einander, die im Range sehr verschieden sind, wird von ihm, falls nur beide unverdorbener Natur sind, warm das Wort geredet. — Beide Arten von Ehen beleuchtet er in diesem Stücke an zwei verschiedenartigen Handlungen, die durch das gleichwertige Interesse wiederum mit einander zu einem Ganzen verbunden sind. Wir haben hiermit schon eine Eigenart der

Ifflandschen Dramen, den Grundgedanken durch zwei Handlungen nach verschiedenen Seiten hin durchzuführen, wovon im nächsten Kapitel noch näher die Rede sein wird.

Fast alle Themata, die in den späteren Werken eingehend erörtert werden, kommen hier schon zur Sprache: glückliche und unglückliche Ehen, Adel- und Bürgerstand, Erziehung durch die Mutter, Spiel u. s. w. Somit kommt mit diesem Stücke der lehrhafte, moralisierende Charakter der Ifflandschen Dichtung auch erst eigentlich zur Geltung, den nun alle ferneren Stücke beibehalten. Der ungeheure Beifall, den „Verbrechen aus Ehrsucht" fand, bezeugte dem Dichter auch, daß er damit den wahren Geschmack der Menge getroffen hatte, und veranlaßte ihn, nach seinem eigenen Geständnis, an dem Tage sich selbst das Gelübde zu thun: „Die Möglichkeit, auf eine Volksversammlung zu wirken, niemals anders als in der Stimmung für das Gute zu gebrauchen". Er fügte noch hinzu: „Mit meinem Wissen habe ich dieses Gelübde nicht gebrochen".[1] —

Schon weit greifbarer und lebenswahrer als in seinem ersten Werke treten hier die Charaktere hervor; freilich muß zugegeben werden, daß diese durch die spätere Umarbeitung noch wesentlich gewonnen haben. Aber dieselbe Sorgfalt, mit der in „Albert von Thurneisen" eigentlich nur der General gezeichnet war, hat Iffland hier so ziemlich auf alle Gestalten verwendet. Eduard Ruhberg selbst ist mit einer solchen Reihe von gewinnenden Zügen ausgestattet, daß der Zuschauer mit seiner späteren Verirrung viel nachsichtiger in's Gericht gehen muß. Bei all seiner ehrgeizigen Eitelkeit ist er durchaus nicht egoistisch, überall tritt seine große Liebe zu seinen Angehörigen an den Tag, und in ihrem Interesse wähnt er zu handeln, wenn er nach dieser vornehmen Heirat strebt. Ganz glücklich ist er schon bei dem Gedanken, daß diese ihn dann in den Stand setzen wird, die Lage seiner Eltern und seiner Schwester zu bessern. Aber nichtsdestoweniger bleibt er doch ein schwankender Charakter, der immer eine Stütze, einen festen Halt nötig hat, freilich umso lebenswahrer, als das wirkliche Leben gerade solche Charaktere in der weit überwiegenden Mehrzahl bietet: persönliche Gutmütigkeit, gepaart mit großer Schwachheit und Nachgiebigkeit gegen äußere Einflüsse. Mit besonderer Vorliebe verwendet Iffland auch diesen Charakter in seinen Werken: Ludwig Brook in den „Mündeln", Wilhelm Walsing in „Reue versöhnt", Landrath Klarenbach in den „Advokaten", Baron von

[1]) Theatr. Laufbahn S. 55.

Wallenfeld in den „Spielern“ und viele andere, alle zeigen diese Mischung von Herzensgüte und Charakterschwäche. Durch eine andere Person, in deren Banne sie vollständig stehen, werden sie meistens geleitet, und durch diesen Umstand wird ihre eigne Schuld stets bedeutend gemildert. Diesen Personen wird anderseits stets große persönliche Liebenswürdigkeit zugesprochen, die die Hohlheit ihres Charakters verdeckt, aber den großen Einfluß, den sie besitzen, wohl erklärlich macht. Genau so ist Eduards Mutter. Seine Eitelkeit findet bei ihr die wirksamste Unterstützung, während dagegen die Tochter Louise ihrem Einflusse gänzlich entrückt ist. Nur ihre übergroße Liebenswürdigkeit macht auch die unglaubliche Nachsicht ihres Mannes wenigstens einigermaßen verständlich, und einen feinen Kunstgriff hat Iffland mit Rücksicht auf sein bürgerliches Publikum noch darin angewendet, daß er sie selbst, wie schon erwähnt, von vornehmer Abkunft sein läßt.

Die beiden Väter, Ruhberg und Ahlden, sind in ihrer derben, aber geraden Offenheit und Ehrlichkeit zwei typische Vertreter des ehrsamen Bürgerstandes, Gestalten, wie sie auch fast in allen Ifflandschen Stücken zu finden sind. Offener Sinn und ehrliche Arbeit sind ihnen die Ideale des Lebens. „Das Wort eines Mannes muß heilig sein“, das ist die Richtschnur ihres ganzen Handelns, und diesem Grundsatze zu Liebe sind sie sogar bereit, alle ihre Vorurteile fallen zu lassen. Beide waren ganz entschieden gegen die Verbindungen ihrer Söhne, aber als sie erfahren, daß sie schon ihr bestimmtes Versprechen gegeben haben, da dringen sie selbst darauf, das Wort nun auch zu halten. Mit ihren Anschauungen und Gefühlen wurzeln sie noch in der guten alten Zeit von „anno 50“. Zwar erkennen sie beide an, daß auch die Gegenwart der Vergangenheit gegenüber ihre besonderen Vorzüge haben mag, aber befreunden können sie sich selbst mit den modernen Anschauungen doch nicht.

Die guten Seiten der Gegenwart von „anno 84“ finden dagegen ihr Recht in dem jungen Liebespaare, Karl Ahlden und Louise Ruhberg. Bei ihnen kommt ausdrücklich die Sprache des Herzens zur Geltung, der natürliche Mensch mit seinen geheimsten Gefühlen und Empfindungen, was den Alten noch ganz unverständliche Begriffe sind. Daß zu den Voraussetzungen einer guten Ehe eine herzliche Zuneigung der beiden Liebenden gehört, das ist dem alten Oberkommissar noch eine ganz überflüssige Sache, er schaut nur auf die äußeren Verhältnisse. Bekanntlich war auch erst während der Sturm- und Drangzeit der jüngsten Jahre

die Sprache des Herzens immer und immer wieder betont worden.[1]) — Ein weiterer Kontrast zwischen der älteren und modernen Lebensweise liegt ferner in dem gegenseitigen Verhältnisse der beiden Liebenden einerseits und dem der Eltern Louisens anderseits begründet. Trotz fünfundzwanzigjähriger Ehe ist der Verkehr der beiden Eltern unter einander immer noch sehr steif, beide reden sich noch mit dem althergebrachten „Sie" an, die beiden jungen Leute stehen dagegen trotz ihres Brautstandes schon weit herzlicher zu einander, unter ihnen herrscht schon das trauliche „Du".

Die adligen Kreise lernen wir nur in einem Vertreter, dem Baron von Ritau, kennen. Aber trotzdem, und obwohl er auch nur in wenigen Szenen auftritt, hat Iffland in ihm mit Geschicklichkeit uns die ganze Klasse recht deutlich vorgeführt. Außerordentlich lebenswahr kommt in ihm das hinterlistig-höfliche Wesen der vornehmen Gesellschaft zum Ausdruck, so daß der Baron entschieden einer der greifbarsten Charaktere des Stückes ist.

Unter den anderen weniger hervortretenden Figuren des Dramas nimmt endlich noch der Jude Salomon eine bemerkenswerte Stelle ein, der in seinem heimischen Mannheimer Dialekt mit Eduard Geldgeschäfte betreibt.[2]) An dieser Gestalt nahm vor allem die damalige Kritik stark Anstoß; so war der Kritiker der „Neuen Bibl. der sch. Wiss." ganz empört darüber, „daß der Verfasser diese tragische Handlung, diese erhabnen und rührenden Szenen an zwey Stellen durch eine seiner ganz unwürdige Possenreißerey unterbrochen" habe. Und in Berlin gab später, wie Brachvogel uns belehrt,[3]) diese Szene zu einem heftigen Zeitungsgezänk Veranlassung. Aber so wenig auch die Kritik damit einverstanden sein mochte, so hatten doch gerade solche Dialektszenen auf der Bühne immer die beste Wirkung. Schon Cumberland hatte in seinem Drama „The Jew" den Juden Schewa im Dialekt reden lassen, und in den damals vom Repertoir schon verschwundenen Stücken lassen sich ähnliche Episoden noch in viel früherer Zeit nachweisen. Abgesehen von dem ganz allgemeinen Gebrauche in den Harlekinaden des 17. Jahrhunderts, sei

---

[1]) Vergl.: O. Brahm, Das Deutsche Ritterdrama. (Quellen und Forschgn. B. 40.) Straßburg 1880. S. 172 ff. — E. Elster, a. a. O. S. 175 f.

[2]) Vergl. dazu auch Carrington, Die Figur des Juden in der dramatischen Litteratur des 18. Jahrhunderts. Dissert. Heidelberg 1897.

[3]) Brachvogel, Geschichte des Königl. Theaters zu Berlin. Berlin 1877. 1, 340 f.

hier nur erwähnt das Zwischenspiel von Andr. Gryphius „Die geliebte Dornrose“ (1660) im schlesischen Dialekt, und sogar „die geschätzte Freundin“, Madame Gottsched, hatte 1737 in ihrem Lustspiele „Die Pietisterey im Fischbeinrocke“ das Leipziger Publikum mit dem Königsberger Dialekt der Frau Ehrlichin ergötzt. So kam denn die Verwendung von Dialektszenen zu Ifflands Zeit sehr häufig vor, und auch Schröder hatte sich 1782 in seinem Stücke „Zufälle“ diesen Bühneneffekt nicht entgehen lassen. Als Direktor der Berliner Bühne mußte Iffland später sogar selbst Veranlassung nehmen, die Rolle des Juden und seinen Dialekt zu verteidigen in der Schrift: „Antwort des Direktors Iffland auf das Schreiben an ihn über das Schauspiel: Der Jude (von Cumberland) und dessen Vorstellung auf dem Berlinischen Theater“. (Berlin 1798.) Aber gleichwohl hat Iffland von der Kritik gelernt. In seinem späteren Stücke „Dienstpflicht“ taucht wieder ein Jude auf. Ganz frei von Dialekt ist auch dieser nicht, aber Iffland vermied hier doch das „Possenhafte“, was der Recensent der „Neuen Bibl.“ an Salomon entdeckt haben wollte.

Muß man nun auch zugeben, daß nicht alle Charaktere gleich plastisch herausgearbeitet sind, daß manchen etwas einförmig Schablonenhaftes anhaftet, so muß man doch unstreitig die große Mannigfaltigkeit anerkennen. Rechnet man zu diesen Figuren noch die Intrigantenrollen, die in diesem Stücke allerdings gänzlich fehlen, in den folgenden dagegen desto stärker hervortreten, so hat man damit schon fast das ganze Personal, mit dem Iffland in seinen Dramen arbeitet.

Nicht zum wenigsten werden den Erfolg des Stückes auch die äußerst wirkungsvollen Aktschlüsse mit bestimmt haben. Am Schlusse des ersten Aktes kommt der Mutter zum erstenmal der Gedanke, ihr Plan könnte fehlschlagen, und die ganze Verantwortung für die verkehrte Leitung ihres Kindes fällt zum erstenmal der Unglücklichen mit aller Gewalt auf die Seele. Der zweite Akt endigt mit einer ergreifenden Aussprache zwischen Vater und Sohn, der dritte mit der erschütternden Wirkung, die des jungen Ahlden Erzählung von einem fremden Kassendiebstahl auf den schon schuldigen Eduard ausübt. Im vierten tritt der Verbrecher zum erstenmal seinem vor Schreck fast gelähmten Vater wieder gegenüber und fällt vor ihm nieder mit dem Ausrufe: „Mein Vater, verfluchen Sie mich nicht!“ Der fünfte endigt mit der glücklichen Lösung.

Nach irgend einer Quelle dieses Dramas „Verbrechen aus Ehrsucht“, wie fast aller Familiengemälde Ifflands, zu suchen, würde ein

sehr aussichtsloses Beginnen sein, da sich ähnliche Fälle alle Tage im gewöhnlichen Leben ereignen können. Eine gewisse Aehnlichkeit zeigt der Stoff allerdings mit dem „Kaufmann von London“, indem auch George Barnwell in die Schlingen einer Buhlerin fällt und auf ihr Anstiften seinen Lehrherrn bestiehlt. Man kann sich auch nicht verhehlen, daß in diesen alltäglichen Stoffen wenig poetische Keime liegen, die Kunst des Dichters besteht nur darin, das Einzelne liebevoll auszumalen. In der Verwendung der einzelnen Motive des Stückes lassen sich auch wiederum fremde Einflüsse nachweisen. Ein solcher Fall ist es, wenn der junge Ahlden zu Eduard, der soeben den Diebstahl begangen hat, von einem anderen Kassendiebstahl redet, der ihn, als Juristen, in den letzten Tagen beschäftigt hat. Es war dies auch ein beliebtes Motiv der Sturm- und Drangzeit, jemandem, der ein Vergehen sich hat zu schulden kommen lassen, das Schändliche desselben in einem fremden Beispiele noch einmal grell vor Augen zu führen, um dadurch das Erschütternde der Handlung zu erhöhen. Erwähnt seien nur Heinr. Leop. Wagners „Kindermörderin“ und Gretchen im „Faust“. Die Monologe Eduards, in denen er sein Gewissen zu betäuben sucht (II, 6 und III, 10), erinnern sehr stark an einzelne Monologe Franz Moors.

Ifflands Drama erhielt noch eine erhöhte Bedeutung dadurch, daß es fast gleichzeitig mit Schillers „Kabale und Liebe“ das Licht der Welt erblickte, wie denn nach Streichers Bericht bekanntlich auch beide Dichter die Kinder ihrer Muse gegenseitig mit den bleibenden Titeln versehen haben. Um wieviel mehr aber Iffland den Geschmack der großen Menge der damaligen Zeit getroffen hatte, beweist am besten die Kritik Dalbergs über das Stück mit deutlicher Anspielung auf „Kabale und Liebe“: „Dieses Stück (Verbrechen aus Ehrsucht) macht seinem Verfasser und unserer Bühne viel Ehre. Als Stück ist es wahre große Frescomalerei; herrlich gewählte Situationen, edle Simplicität im Plan; Wahrheit in Sprache und Ausdruck; reine Moral, fern von Localanspielungen, Satyren und bitterer Kritik. Ein vortreffliches Schauspiel. Würden alle die vorzüglichsten Pflichten dem Menschen unter diesem Gesichtspunkte und mit so lebhaften Bildern einzeln auf der Bühne dargestellt werden, so könnte die Bühne wahre Schule der Sitten werden; und das Theater, für welches solche Stücke nach diesem Plane geschrieben wären, würde eine neue Epoche machen.“[1])

[1]) Koffka, a. a. O. S. 362.

Ifflands Stück fand denn auch beim Publikum eine viel begeistertere Aufnahme als das Schillers, während dieser es kaum zu einer kleinen Zahl von Vorstellungen bringen konnte, hielt „Verbrechen aus Ehrsucht" im Fluge seinen Triumphzug über alle deutschen Bühnen.[1]) „Zum ehrenvollen Denkmal und Beweis ihres Beifalls, sonderlich in Rücksicht auf den moralischen Werth des Stücks und zur ferneren Aufmunterung im dramatischen Fache" überreichte die kurpfälzisch-deutsche Gesellschaft zu Mannheim dem jungen Dichter eine goldene Denkmünze im Werte von fünfundzwanzig Dukaten.

Wohl konnte Ifflands Erfolg manchen Schauspieldichter verleiten, einen ähnlichen Konflikt zu behandeln, und so brachte die nächste Zeit auch Nachahmungen des Stückes in großer Zahl: 1791 „Die Familie Waldner"[2]); F. W. Raebiger, Verbrechen aus Edelmuth, Schauspiel in vier Aufzügen, Berlin 1791; B. J. v. Koller, Verbrechen aus Liebe, ein dramat. Gemälde in drei Aufzügen, Basel 1793; J. K. W. Palm, Verbrechen aus Unschuld, ein ländl. Sittengem. in vier Aufzügen, Halle 1796[3]); E. Wessely, Verbrechen aus Dankbarkeit, Dessau 1797, und viele andere. Das gleiche Motiv des Kassendiebstahls benutzten ferner Jul. Graf von Soden 1797 in seinem Schauspiele „Die deutsche Hausmutter", in dem die Tochter eine Kasse bestiehlt, und endlich Kotzebue im „Schreibepult, oder Gefahren der Jugend" (1800). A. Hauffen weist ferner auch schon darauf hin[4]), daß die Fabel dieses Ifflandschen Dramas wieder anklingt in der sechsten Erzählung von Goethes „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter".[5]) Goethe thut hier selbst der dramatischen Familiengemälde Erwähnung, in denen ähnliche Geschichten Behandlung gefunden hätten. In der Goetheschen Erzählung haben nur im Vergleich zu Ifflands Drama die beiden Eltern die Charaktere gewechselt. —

---

[1]) In der „Vierteljahrsschr. f. Lit. Gesch." 3, 479 giebt Burkhardt an, „Verbrechen aus Ehrsucht" sei von Vulpius für die Weimarer Bühne bearbeitet worden unter dem Titel „Delinquente honrado". Diese Angabe beruht jedoch wahrscheinlich auf einem Irrtum. Am 26. Mai 1798 wurde das Stück „El delinquente" des span. Dichters Honrado unter dem Titel „Der edle Verbrecher" aufgeführt; gewiß hat Vulpius dieses für die Darstellung bearbeitet. —

[2]) F. L. W. Meyer, F. L. Schröder. Hamburg 1819. 2, 1, 61 und 66. (Ein Schauspiel von Simmler, s. Bertuch, Journal des Lux. und d. Moden 6, 219.)

[3]) Hier bei Goedeke ein Druckfehler, a. a. O. S. 266, muß heißen § 266, 25, 1 statt § 266, 821, 1.

[4]) A. Hauffen (D. Nat. Lit.), a. a. O. S. 198.

[5]) Goethe, Hempel 16, S. 83—101.

Iffland selbst verfolgte Eduard Ruhbergs Schicksal, das sein Publikum so sehr ergriffen hatte, bald darauf weiter in zwei Fortsetzungen dieses Dramas, in „Bewußtseyn" und „Reue versöhnt". (Darüber weiter unten.)

Das Ausland fand ebenfalls Gefallen an der Geschichte Eduards, das bezeugen zwei Uebersetzungen, eine englische und eine dänische. Crime from Ambition, a Play in 5 acts. Translated by Maria Geisweiler. Lond. 1800.[1]) — Forbryderen af Aergjerrighed, et Skuespil in 5 Optog efter Ifflands Verbrechen aus Ehrsucht. Oversat af det Tydske. Kopenhagen 1788.

5. „Die Mündel", ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Zuerst aufgeführt in Mannheim am 24. Oktober 1784. Gedruckt, Berlin 1785. 1798 erschien es in den „Dramat. Werken" in bedeutend veränderter Gestalt; der 4. und 5. Akt wurde vollständig, der 3. an verschiedenen Stellen umgearbeitet.

Tageb. d. Mannh. Schaub. 1, 24 ff.; Allg. deutsche Bibl. 69, 390; Allg. Lit. Ztg. 1787. 4, 369 ff.; N. Bibl. d. sch. Wissensch. 49, 6—17; Goth. gel. Ztg. 1785. S. 524 f.; Nürnberg. gel. Ztg. 1785. S. 391; Minor, Schiller, 2, 227.

Der Kaufmann Drave ist zum Vormund der beiden Brüder Philipp und Ludwig Brook ernannt worden, hat es trotz redlichen Bemühens aber doch nicht verhindern können, daß beide eine ihm sehr unliebsame Lebensweise eingeschlagen haben. Ludwig ist ganz in die Schlingen des schändlichen Kanzlers Flessel und seines ebenso schlechten Sohnes, des Hofraths Flessel, geraten, ohne zu ahnen, daß er nur als Werkzeug ihrer schlimmen Pläne benutzt wird. Durch unerhörte Grausamkeiten und Betrügereien hat sich der Kanzler ein kolossales Vermögen zusammengerafft und sich dabei trotzdem beim Fürsten in das beste Licht zu setzen gewußt. Sogar einen Oheim der beiden Mündel hat er als geisteskrank festnehmen lassen und sein Vermögen für sich eingezogen. Nur der ehrliche, biedere Drave, der es wagt, den Kanzler offen zu brandmarken, ist ihm das schlimmste Hindernis im Wege. Gegen diesen weiß Flessel den jungen Ludwig als wirksames Mittel zu gebrauchen, zugleich auch gegen den älteren Bruder Philipp. Ganz das Gegenteil

[1]) Vergl. Neue allg. deutsche Bibl. Anh. zu 29—68. 1, 842.

von Ludwig, hat dieser sich menschenscheu und unthätig, wie der Vormund meint, in die Einsamkeit zurückgezogen; in Wirklichkeit aber hat er Beweise für die Schuld des Kanzlers gesammelt und erwartet nur noch das Eintreffen seines Oheims, dessen heimliche Freilassung aus dem Gefängnis er bewirkt hat, um dann mit seinen Beweisstücken in die Oeffentlichkeit zu treten. Um die Schändlichkeiten voll zu machen, hat der Hofrath sogar noch versucht, Auguste, die Tochter Draves, sich gefügig zu machen, ist jedoch immer an ihrer Tugend gescheitert.

Auf Anstiften des Kanzlers muß nun Ludwig — hiermit beginnt das Stück — selbst gegen seinen Vormund einen Antrag auf Prüfung der Vormundschaftsrechnungen stellen, und Flessel weiß bei diesem Anlaß, Drave in solche Zahlungsschwierigkeiten zu bringen, daß der Bankerott erklärt werden muß. Durch die Härte und Rohheit der Gerichtsdiener, die das Vermögen versiegeln, läßt sich darauf der etwas heftige Drave zu Thätlichkeiten gegen sie hinreißen, wodurch er nun selbst auch seine Freiheit verwirkt hat. Zum Ueberfluß ist auch Philipp noch so thöricht, mit seinen Beweisen in das Haus des Kanzlers zu gehen, um durch Drohung die Freilassung seines Vormundes bewirken zu wollen. Hier muß er es so arg treiben, daß der Kanzler ihn selbst festnehmen lassen kann und somit die wichtigen Papiere Philipps in die Hände des Gegners kommen. Dem Bruder Ludwig, der dazu kommt, weiß der Kanzler soviel von der Schlechtigkeit Philipps zu erzählen, daß jener ganz erbittert schon den Degen gegen Philipp zieht. So scheint nun Ehre, Leben, Vermögen, Familie — kurz alles für Drave verloren zu sein. Als jedoch nun Ludwig all das Unheil übersieht, das er angerichtet hat, da gehen ihm endlich die Augen auf, und er schöpft Verdacht gegen den Kanzler, weiß sich, freilich auf ganz unglaubliche Weise, die Papiere Philipps zu verschaffen und entlarvt damit den Kanzler. Endlich erscheint auch noch der alte Onkel, und alles löst sich in Wohlgefallen auf. Was aber der arme Drave, der sein Vermögen darum doch nicht wiederbekommt, nun beginnen soll, darüber läßt uns der Dichter im Ungewissen; er begnügt sich mit dem Troste: „Für Pflicht und Tugend dulden — das macht die letzte Stunde sanft.“

Eng damit verbunden ist wieder eine Heiratsgeschichte. Philipp liebt Auguste und findet auch die Zustimmung des Vaters. Madame Drave aber mag den „Grillenfänger“ nicht, sie bevorzugt den lustigeren Ludwig, obwohl dieser, nach ihrem eigenen Geständnis, ihr noch keine frohe Stunde verschafft hat. Auch die empfindsame Auguste ist dem

letzteren von Herzen zugethan. Ludwig selbst aber ist leichtgläubig genug, ein Versprechen auf die Hand der Tochter des Kanzlers für ernst zu nehmen, verschmäht dabei aber auch nicht, Auguste und jedem anderen hübschen Mädchen den Hof zu machen und sogar der hübschen Kammerzofe im Vorbeigehen einige Küsse zu rauben.

Die Zuneigung Augustens zu Ludwig ist dem Vater zwar nicht lieb, aber als echter „père de famille“ will er doch seine Tochter zu keiner unliebsamen Heirat zwingen. Als darum Ludwig jetzt zu ihm kommt und ihn um Einwilligung zur Heirat bittet, da freut sich Drave über die scheinbare Sinnesänderung seines Mündels und giebt gern seine Zustimmung, gerät dann aber fast außer sich, als er merkt, daß Ludwig gar nicht seine Tochter, sondern die Flessels meint. Zum Schlusse wird Ludwig natürlich doch mit der Hand Augustens belohnt, während Philipp sich mit der Genugthuung zufrieden geben muß, im Dienste des Ganzen gewirkt und seinen Bruder wieder gewonnen zu haben. —

Dies ist in großen Zügen der Gang der äußerst verworrenen Handlung, die außerdem mit Episoden, um die einzelnen Charaktere noch mehr zu beleuchten, so überladen ist, wie kein zweites Stück Ifflands. Viel Gutes läßt sich über dieses Drama nicht sagen, und gegen die früheren Werke ist es ein ganz entschiedener Rückschritt. Eine Unwahrscheinlichkeit überstürzt die andere. In der späteren Fassung ist in dieser Beziehung zwar mancherlei gebessert, aber anderseits auch wieder verschlechtert worden. Das Bemerkenswerteste ist, daß in dieser Umarbeitung der Kanzler seine Härte sogar gegen seine eigenen Subjekte soweit treibt, daß sein Sekretär selbst die verhängnisvollen Papiere Ludwig ausliefert. Wird hiermit auch die Entlarvung verständlicher, so wird doch anderseits eine solche Handlungsweise beim Kanzler unwahrscheinlicher.

Es läßt sich überhaupt schwer sagen, welches eigentlich der leitende Gedanke Ifflands bei diesem Werke gewesen ist. Wollte er die traurige Geschichte einer ehrsamen Bürgersfamilie schildern, wie diese von schurkischen Regierungsbeamten in die bitterste Not gebracht, schließlich aber glänzend gerettet wird? — Dafür sprechen sicherlich die Hauptthatsachen der ganzen Handlung. Wollte er die glückliche Wiederversöhnung zweier feindlichen Brüder uns vor Augen führen? — Dafür würde der Titel sprechen und die Schlußwendung, die er dem Ganzen gegeben hat: „Seyd einig, war der Segen Eurer Eltern. Gott sey Dank, er ist erfüllt.“ Mit diesem Ziele ließe sich auch die Heiratsgeschichte einiger-

maßen vereinigen: Philipp hat das Ziel seines Strebens erreicht, und Ludwig wird durch die Heirat mit Auguste den verderblichen vornehmen Kreisen auf immer entzogen und dafür „für einfach häusliche Freuden“ gewonnen. — Aber mag dem sein, wie ihm wolle, in beiden Fällen ist das Interesse zu sehr geteilt, als daß man dem Stücke wirklich Geschmack abgewinnen könnte.

Den Charakteren sind wir zum Teil schon begegnet. Kaufmann Drave ist wieder der ehrsame, rechtliche, biedere Bürgersmann. Ein Konflikt in seinem Charakter wäre ein Ding der Unmöglichkeit, er muß eben bei Iffland stets gerade aus, offen und ehrlich handeln, weil er der ehrsame Bürger ist. Ein solcher Charakter kann uns aber nicht sonderlich interessieren, weil wir schon vorher wissen, wie er handeln wird. Daß Drave sich in seiner Geradheit leicht zu Unbedachtsamkeiten und Ausfällen hinreißen läßt, ist auch nur ein typischer Zug dieses Charakters. Seine Frau ist ebenso schablonenhaft gezeichnet wie Drave selbst. Sie ist bei der ganzen Handlung zwar völlig überflüssig, aber der Dichter hat sie nötig, um uns glauben zu machen, daß Drave für all das Unglück, das ihn betrifft, im Schooße der Familie wieder Ersatz findet. Wir müssen es freilich nur glauben, denn wir selbst sehen äußerst wenig davon. Wo sie auftritt, dient sie eigentlich nur dazu, durch ihr Jammern und Weinen beim Publikum für ihren Mann Rührung zu erwecken. Und gar erst die Tochter Auguste ist eine durch „Romane und andere empfindsame Lektüre“ vollständig verdorbene Natur, deren Lieblingsbeschäftigung neben dem „Herumschleichen im Mondenschein — dem Besuchen der Kirchhöfe“ ebenfalls das Weinen ist. Wenn in dem ganzen Stücke irgend etwas unklar bleibt, so ist es sicherlich, wie eine so thränenreiche Natur, wie Auguste, dazu kommen konnte, Ludwig, einem solchen Mädchenjäger, ihr Herz zuzuwenden. Aber der Dichter hatte es eben so nötig.

Ludwig gleicht völlig dem Eduard Ruhberg in „Verbrechen aus Ehrsucht“, nur mit dem Unterschiede, daß hier seine ganze Handlungsweise durchaus unmotiviert bleibt. Um uns das Interesse an Ludwig nicht ganz zu nehmen, läßt der Dichter wiederholt sein innerstes, gutes Wesen durchscheinen; aber es gehört doch mehr als Beschränktheit dazu, solche offenkundigen schlechten Absichten des Kanzlers nicht gleich zu durchschauen. Eduard wurde mit Verweisung aus dem Elternhause bestraft, Ludwig jedoch, der zwar kein Verbrechen begangen, aber doch weit größeres Unheil noch als Ludwig angerichtet hat, wird obendrein mit der Hand

Augustens belohnt. Freilich in den Augen des Zuschauers kann es kaum eine Belohnung sein; wir müssen vielmehr dem Philipp noch Glück wünschen, daß ihn der Himmel mit einer solchen Frau verschont, und könnten wohl mit Sicherheit voraussagen, daß eine Ehe zwischen zwei so grundverschiedenen Charakteren, wie Ludwig und Auguste es sind, sehr unglücklich werden muß, denn uns an eine aufrichtige Reue und Umkehr Ludwigs glauben zu lassen, ist Iffland durchaus nicht gelungen. — Eine völlig unwahrscheinliche Figur ist auch Philipp. Wir müssen es dem Dichter schon wiederum glauben, daß er zurückgezogen lebt und wortkarger Natur ist; überall, wo er auftritt, redet er dagegen mit einem Wortschwall, dessen sich ein Kanzelredner kaum zu schämen brauchte. Mit größter Schlauheit hat er die Beweise herbeigeschafft, um sie nachher, förmlich mit absichtlicher Dummheit, so könnte es dem Zuschauer scheinen, sich vom Kanzler wieder abnehmen zu lassen. — Nicht minder mißglückt ist auch der Kanzler Flessel. Bei jeder Gelegenheit brüstet er sich mit den Worten: „Ich bin ein ehrlicher Deutscher von altem Schrot und Korn", aber dabei ist er mit so erkünstelter Brutalität gezeichnet, daß wir unmöglich glauben können, er besitze noch das Vertrauen des gerechten Fürsten. In der späteren Fassung ist er, wie schon erwähnt, noch zu einem viel kälteren, berechnenden Charakter geworden, aber umso unwahrscheinlicher, als er gegen seine eigenen Subjekte in der thörichtsten Weise handelt. — Sein Sohn endlich ist wenigstens einigermaßen lebenswahr dem Baron Ritau im vorigen Stücke nachgebildet.

Wir sehen in diesem Stücke, wie auch in vielen späteren, so recht deutlich das Bestreben Ifflands, alles auf die Spitze zu treiben. Er kann sich gar nicht genug thun in der Schilderung der Grausamkeit und Hartherzigkeit des Kanzlers, der gerade Sinn Draves kann dagegen anderseits gar nicht glänzend genug hervortreten, und Ludwig kann gar nicht leichtsinnig genug erscheinen; dieser Neigung zu Liebe begeht Iffland die größten Unwahrscheinlichkeiten. So ist es für den Zuschauer förmlich quälend zu sehen, wie ein Unglück nach dem anderen, immer noch größer als das vorige, geradezu an den Haaren herbeigezogen wird, um die Lage des armen Drave noch zu verschlimmern, bis schließlich, als gar kein Ausweg mehr ist, ein bloßer Zufall, der Ludwig die Papiere in die Hände spielt, ihn retten muß. Bis zum Schlusse des vierten Aktes steigt die Not immer mehr, wie beinahe in allen Ifflandschen Stücken, um dann im fünften glänzend gehoben zu werden. Der Zuschauer braucht sich aber dadurch nicht sehr ergreifen zu lassen, denn überall

merkt er den Dichter hindurch, der seinen Helden nur absichtlich so tief sinken läßt, um ihn dann um so höher zu heben.

Wie kein anderes Drama Ifflands erinnern „Die Mündel“ noch an die voraufgegangene Periode des Sturms und Drangs. Man könnte fast behaupten, die ganze Verwicklung der Heiratsgeschichte und vor allem die Charaktere seien die des „Julius von Tarent“ von Leisewitz, eines Dramas, das wenige Monate vorher ebenfalls zuerst über die Mannheimer Bretter gegangen war, — in die Ifflandsche bürgerlich-enge Familiensphäre übertragen. Julius, der sich schwermütig, empfindsam und scheu von allen Menschen zurückzieht, daneben aber doch zur Unzeit heftig und aufbrausend wird, entspricht genau dem Philipp Brook; beide entwickeln bei ihrem Auftreten eine gewaltige Redegabe. Ihm gegenüber steht der Bruder Guido, dessen leidenschaftliche Heftigkeit von eigennützigen Beratern, ebenso wie bei Ludwig, zum Haß gegen den Bruder angefacht wird. Zwischen den beiden Brüdern steht Blanka, hier Auguste, die von dem älteren aufrichtig geliebt, von dem jüngeren aber nur angeschwärmt wird. Eine zweite weibliche Figur, Cäcilia, wird eingeführt, wie hier die Tochter des Kanzlers, die den jüngeren Bruder gewinnen soll; und endlich die Charaktere des Fürsten und der Aebtissin entsprechen ziemlich genau denen des Herrn und der Frau Drave. Freilich die Liebe ist bei Iffland so etwas Wichtiges nicht, daß sie, wie bei Leisewitz, den eigentlichen Gegenstand des Bruderhasses bilden könnte. Sie wird hier nur gestreift, und Philipp tritt über die Freude der Wiederversöhnung gern die Geliebte dem Bruder ab. — Manche anderen grausigen Motive des Sturmes und Dranges wagt Iffland aber nicht auszuführen, sondern nur anzudeuten. Ludwig, der zum Brudermord schon das Schwert zückt, wird noch rechtzeitig zurückgehalten; die beabsichtigte Verführung des schlichten Bürgermädchens durch den Hofrath wird nur zart angedeutet; der Onkel, der im Kerker schmachtet, wird soweit wie möglich unserer Vorstellung entrückt; schließlich das beliebte Motiv der Enterbung des einen Bruders wird nur gesprächsweise gestreift. — Auch ein sehr altes, gänzlich verbrauchtes Lustspielmotiv hat Iffland hier, in dem Irrtum des Vormundes über Ludwigs Werbung, und an verschiedenen anderen Stellen, so im „Herbsttag“, im „Vormund“ u. s. w., wieder hervorgeholt. Der Vater oder Vormund hat für seinen Sohn oder Tochter eine passende Partie, diese kommen ihm von selbst entgegen, er giebt freudig seine Zustimmung, um dann nachher zu seinem Schrecken inne zu werden, daß jene eine ganz andere Verbindung, die ihm durchaus nicht lieb ist, im Sinne haben.

Ohne Zweifel sind „Die Mündel" eines der unbedeutendsten Werke Ifflands; für den üblen Gesammteindruck vermögen uns auch einige recht gut ausgeführt Szenen des ersten und zweiten Aufzuges nicht zu entschädigen. Vom „Pfalzbairischen Museum" wurde Iffland deshalb denn auch mit dem Spottgedichte beschenkt:

„Die Mündel" sind nicht zu verzeihen; „das Verbrechen
Aus Ehrsucht" glänzt als Erstling nach der Kenner Sprechen;
Drum als sie auf der Bühne jüngst zusammenkamen,
Top! schlugen sie gleich ein und wechselten die Namen".[1])

Trotzdem hat das Stück doch im allgemeinen eine sehr begeisterte Aufnahme gefunden. Uhde berichtet sogar, daß es noch im Jahre 1801 in Braunschweig eine „wahre Sensation" hervorgerufen habe, viel größer als Schillers „Wallenstein".[2])

Eine dänische Uebersetzung des Schauspiels erschien bereits 1790: Myndlingerne. Et Skuespil in 5 Optog af A. W. Iffland. Kopenhagen; — eine englische 1799: The Nephews. Transl. from the German of A. W. Iffland by Hann. Evans Lloyd. Lond. — Sogar W. Scott soll schon 1796 eine Uebersetzung der „Mündel" begonnen, aber nicht veröffentlicht haben.[3])

Wenige Monate nach den „Mündeln" erschien das Drama Ifflands, das seinen Namen am weitesten berühmt gemacht hat.

6. „Die Jäger", ein ländliches Sittengemälde in fünf Aufzügen. Es wurde zum erstenmal aufgeführt auf dem hochfürstlich Leiningischen Gesellschaftstheater zu Dürkheim am 9. März 1785 und eine Woche später, am 15. März, in Mannheim.

Gedruckt wurde das Drama in Berlin 1785 mit der Widmung: „Dem gütigen vaterländischen Fürsten Friedrich Karl zu Leiningen im Gefühl der wärmsten Hochachtung, Dankbarkeit und Liebe."

Tageb. d. Mannh. Sch. 1, 186 ff.; Allg. d. Bibl. 69, 390 (Stimmt mit der vorigen genau überein); Allg. Lit. Ztg. 1787. 4, 869—73; Goth. gel. Ztg. 1785. S. 524 f.; N. Bibl. d. sch. W. 49, 3 ff.; Pfalzbairisch. Mus. 3, 185—188; Bibl. d. red. u. bild. Künste 7, 467 ff.

---

[1]) 1784 3, 927.

[2]) H. Uhde, Denkwürdigkeiten des Schauspielers Fr. Ludwig Schmidt (1772—1841). Stuttgart 1878. S. 89.

[3]) Goethe-Jahrb. 3, 62.

Anton, der Sohn des Oberförsters Warberger, und seine Cousine Friedrike sind seit frühester Jugend zusammen aufgewachsen und haben sich, als Friedrike zur weiteren Ausbildung in die Stadt geschickt wurde, heimlich Treue gelobt. Während ihrer Abwesenheit hat sich nun mancherlei ereignet. Der schurkische Amtmann von Zeck sucht sich auf Kosten der Bauern des Dorfes zu bereichern, findet aber dabei an dem ehrlichen, biederen Oberförster einen heftigen Gegner. Um sich freie Hand zu verschaffen, plant er eine Heirat zwischen seiner Tochter Kordelchen und dem Sohne des Oberförsters, und die Frau Oberförster ist gegen eine so vornehme Partie auch gar nicht abgeneigt. Der Sohn des Amtmanns sucht anderseits, Friedrike für sich zu gewinnen, und findet an dem schlechten Jägerburschen Matthes einen geschickten Helfer, Friedrike nach der Stadt Briefe bringen zu lassen. Endlich ist der lang ersehnte Augenblick der Rückkehr Friedrikens gekommen.

1. Aufzug: Anton will am frühen Morgen noch in den Wald hinaus, da wird ihm von Matthes ein Brief zugesteckt, nach dem der Sohn des Amtmanns mit Friedrike im Einverständnis und ihr schon ganz früh entgegengefahren sein soll. Zwar mag Anton an eine Untreue seiner Friedrike nicht glauben, aber doch mit einem tiefen Groll im Herzen verläßt er das Haus. — Die Oberförsterin sucht nun ihren Mann noch einmal auf das Heiratsprojekt mit der Tochter des Amtmanns zu bringen, allein der redliche Mann will mit dem Schurken nichts gemein haben, jedenfalls will er seinen Sohn zu keiner Heirat zwingen. Der Schulze des Dorfes kommt und bringt Kunde von einer neuen Ruchlosigkeit des Amtmanns, der, um seinen Aufwand zu bestreiten, wieder für tausend Thaler Holz im Walde hauen lassen will. Kaum ist er gegangen, da erscheint Friedrike schon, die, um dem Sohne des Amtmanns auszuweichen, bereits in der Nacht gefahren ist. Zu ihrem größten Schrecken erfährt sie von der gesprächigen Oberförsterin natürlich auch gleich deren fertige Heiratspläne, schöpft jedoch wieder Hoffnung, als sie von der Abneigung des Oberförsters dagegen vernimmt. Zur Feier ihrer Rückkehr soll am Mittage ein kleines Mahl im Familienkreise stattfinden, wozu der Pfarrer, der Schulze und auf besondere Bitten der Oberförsterin auch der Amtmann mit seiner Tochter geladen werden sollen.

2. Aufzug: Kordelchen von Zeck und Friedrike sind bei der Frau Oberförster. Da kommt Anton plötzlich zurück, und in der ersten Freude des Wiedersehens fliegen sich er und Friedrike zum größten Entsetzen der beiden anderen gleich in die Arme. Während die Oberförsterin

geschwisterliche Zuneigung darin sieht und ihrem Sohne das Ungehörige seines Beginnens vorhält, schützt Kordelchen ein Unwohlsein vor, um ihre Bestürzung zu verbergen. Gleich ist nun die Oberförsterin um diese besorgt und zieht sie ganz gegen ihren Willen mit sich fort, um ihr mit einem altbewährten Hausmittel zu helfen. Allein gelassen, erneuern Anton und Friedrike ihren Herzensbund und bitten den Pfarrer, der dazu kommt, ihr Fürsprecher bei den Eltern zu werden. Dieser hat auch gleich Gelegenheit, sich der Aufgabe beim Vater zu entledigen, der über die Wahl seines Sohnes herzlich erfreut ist. Allein die Mutter will ihren Lieblingsplan doch nicht so ohne weiteres aufgeben. Alle ihre Bedenken muß sie jedoch schließlich fallen lassen, nur der Umstand, daß die beiden Kinder verschiedener Konfession sind, erscheint ihr so wichtig, daß selbst die Vorstellungen des Pfarrers nichts über sie vermögen. — In freudiger Erwartung kommt Anton herein; als er jedoch von seinem Vater, der sich über den Widerstand der Frau ärgert, statt jeder Antwort fortgeschickt wird, um den Amtmann zum Essen zu laden, da giebt er alles verloren und stürzt verzweifelnd fort.

3. Aufzug. Eine bunte, belebte Gerichtsszene in einem Wirtshause. — Matthes, der den Dienst beim Oberförster gekündigt, den alten Fritz, einen Diener des Amtmanns, aus seiner Stellung verdrängt und seinen Platz eingenommen hat, und Anton kommen hinzu. Ein heftiger Streit zwischen den beiden wird durch die Bauern glücklich beigelegt. Anton will fort, um sich bei den Soldaten anwerben zu lassen.

Beim Oberförster: Die Oberförsterin hat endlich ihre Einwilligung zu Antons und Friedrikens Verbindung gegeben und ist nun auch schon ganz begeistert über die baldige Hochzeit. Die Gäste finden sich zum Mittagsmahle ein; eine Szene zwischen dem Amtmann und dem Oberförster und Pfarrer läßt schon ahnen, daß der Tag nicht gut enden wird.

4. Aufzug. Die Gesellschaft beim Mahle. Anton ist nirgends zu finden gewesen, man glaubt, er habe sich irgendwo verspätet. Eine Unterredung des Oberförsters und Amtmanns nach Tisch führt, weil der Oberförster mit den Schändlichkeiten Zecks nichts zu thun haben will, zum offenen Bruch. Froh darüber, die ihnen allen unangenehme Gesellschaft los zu sein, geben sich die übrigen nun ganz der Freude über die bevorstehende Hochzeit Antons mit Friedrike hin, als plötzlich die Nachricht gebracht wird, Anton sei verhaftet, er habe den Matthes erstochen.

5. Aufzug. Der Pfarrer ist bei Anton gewesen, hat aber leider gefunden, daß alles gegen ihn spricht, besonders sein Streit mit Matthes

vorher in der Schenke. Weil aber Anton selbst seine Unschuld beteuert, schöpft der arme Vater wieder Hoffnung und will nun selbst hin zu seinem Sohne, doch der Pfarrer bestimmt ihn dazubleiben, indem er versuchen will, beim Amtmanne eine Unterredung Antons mit seinen Angehörigen im Elternhause zu bewirken. — Der Amtmann kommt, um nun den Oberförster seinen Triumph recht fühlen zu lassen; alle Bitten der Unglücklichen, Anton mit Milde zu behandeln, vermögen nichts, zum Ueberfluß läßt er auch noch Anton in seinen Ketten hereinführen. Bewegte Szene zwischen den Unglücklichen. Schon soll Anton wieder abgeführt werden, da wird gemeldet, Matthes komme mit dem Leben davon, Anton sei unschuldig, der alte Fritz habe sich aus Rache an Matthes vergriffen. Damit ist alles Unglück beseitigt. —

Von der Kritik wurde Iffland sehr bald das Unwahrscheinliche des Zusammentreffens des Verhafteten mit den Angehörigen im Elternhause vorgeworfen. Daraufhin hat er den ganzen letzten Akt vollständig umgearbeitet und die zweite Hälfte desselben in das Amt verlegt, zugleich auch noch ein neues Moment hineingebracht, indem dem Oberförster noch Hoffnung auf Rettung Antons gemacht wird, wenn er in die Heirat mit Kordelchen einwillige. Durch diese Verzögerung und den nunmehr nötigen Fortfall der ergreifenden Szene zwischen Sohn, Mutter und Braut hat der Akt jedoch viel von seiner ursprünglichen Wirkung verloren.

In der schlichten, wohl gegliederten und liebevoll ausgeführten Handlung hat uns Iffland hier ein Drama gegeben, das sich wohl dem Besten, was die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts auf diesem Gebiete geschaffen haben, zur Seite stellen darf. Das alte Thema vom Siege treuer Liebe über alle Hindernisse ist hier mit großem Glück behandelt worden. Speziell Ifflandisch ist jedoch an dem Stücke, daß nicht einzig und allein das Geschick der beiden Liebenden Gegenstand der dramatischen Handlung ist, sondern daß das Wohl und Wehe, die Zukunft der ganzen Förstersfamilie damit verknüpft ist. So steht das Ganze unter dem höheren leitenden Gedanken: „Im Zirkel einer guten Haushaltung ist tausendfache Freude, und g u t getragene Widerwärtigkeit ist auch Glück". (VI, 10.) Die Lösung des zweiten Gegenstandes dürfte Iffland jedoch wohl nicht so befriedigend gelungen sein. — Was dieses Stück aber anderseits weit über die meisten Dramen Ifflands erhebt, ist der Umstand, daß hier allein die Handlung an sich den Inhalt des Stückes bildet und der lehrhafte Charakter fast ganz zurücktritt. Nie-

wieder hat Iffland mit solcher Innigkeit und Fülle von Poesie das einfache bürgerliche Leben geschildert wie in den „Jägern“, nie wieder hat er seinen Personen so viel individuelles Leben gegeben und nie wieder die tiefe, innige Zuneigung zweier Liebenden so beredt und wahr zum Ausdruck gebracht wie hier. Am nächsten kommen hierin den „Jägern“ wohl die „Hagestolzen“, die anderseits wieder den „Jägern“ gegenüber gewisse Vorzüge aufweisen.

In der Vorrede zu den „Jägern“ sagt Iffland ausdrücklich: „Mich dünkt, die Bühne sey dann dem Staate von wesentlichem Nutzen, wenn sie zeigt, wie gute Menschen, durch Schwächen und Vorurtheil sich das Leben verderben. Darstellung des richtigen Ganges bürgerlicher Begebenheiten, Berührung der Punkte, wo sich die besten Menschen trennen, war mein Zweck.“ Von diesem Gesichtspunkte aus müssen wir auch das Stück beurteilen. Alle Personen der Förstersfamilie sind treffliche, grundbrave Charaktere, aber dabei doch mit so mancherlei kleinen Schwächen behaftet, durch die sie notwendig einmal aufeinander stoßen müssen. Aber gerade durch diese allgemein menschlichen Schwächen weiß uns der Dichter die Gestalten so lieb zu machen, daß wir auch nicht eine davon an ihnen missen möchten.

Der Oberförster ist ein redlicher, pflichttreuer Beamter. Selbst streng im Dienst, mag er auch bei den Seinen keine Nachlässigkeit dulden. „Ehrlich und gerade durch“ (I, 7.), das ist sein Grundsatz. Im Kreise guter, braver Menschen, bei einem Glase Wein, da ist sein liebster Aufenthalt. „Sind wir an einem Tische und ein Glas Wein hat mich froh gemacht, so spreche ich, was ich denke . . . ., und der Mann, der nach einem Glase Wein noch verstecken kann, was er denkt, — ist mein Mann nicht“. (I, 14.) — Seine Familie ist sein Zufluchtsort, wo er alle Scherereien des Dienstes wieder vergißt. Aber bei aller Liebe für die Seinen kann er doch seine etwas rauhe, barsche Außenseite nicht immer zurückdrängen; gleich bedauert er es jedoch wieder, die Lieben verletzt zu haben, und freiwillig bietet er selbst die Hand zur Versöhnung. Mit seiner Frau lebt er seit dreißig Jahren in der glücklichsten Ehe zusammen, so verschieden beider Charaktere auch sind.

Die Oberförsterin ist eine der köstlichsten Gestalten, die Iffland überhaupt geschaffen hat. Sie ist die treueste Hausfrau und die beste Mutter, aber dabei mit so vielen kleinen weiblichen Schwachheiten begabt, die sie oft das Nächste und Beste übersehen lassen. Im vorzüglichsten Kontrast steht ihre lebhafte Gesprächigkeit zu der kurzen, bündigen

Ausdrucksweise des Oberförsters. Obwohl sie sebst recht wohl einräumt: „Mein Kommando geht nicht weiter, als von der Küche in den Krautgarten. — Wenn ich mannichmal so in andere Sachen rede — so sieht er sich nur um! dann weiß ich gleich, was die Glocke geschlagen hat", (II, 2.) — obwohl sie dies zugiebt, kommt sie sich doch im Vollgefühle ihrer hausmütterlichen Pflichten als die wichtigste Person der ganzen Familie vor, die an alles zu denken hat. Dabei erscheinen ihr dann die nebensächlichsten Dinge von der größten Wichtigkeit, sie gerät in ihrer lebhaften Rede auf die allerentferntesten Sachen, und „wenn sie beim Nachtwächter anfängt, so hört sie beim türkischen Kaiser auf". (I, 5.) Stolz auf ihren prächtigen Sohn, kann sie sich auch die mütterliche Eitelkeit nicht versagen, für ihn nun eine recht glückliche Partie zu suchen, und hält natürlich die Tochter des reichen, vornehmen Amtmanns für die geeignetste dazu. Am treffendsten charakterisiert sie da ihr Mann: „Ist das nicht ein Kreuz mit den Weibern! Sind sie jung — so lassen sie sich freyen; und ist die Rechnung geschlossen, so haben sie die Wuth, andere zu verfreyen. Nun, nun — nur nicht böse! Du bist sonst ein kreuzbraves Weib, fromm — redlich — wie ich sage, kreuzbrav — bis auf den alten Weiberverstand und die Liebe zu den harten Thalern!" (I, 5.) — Alle diese Züge hat der Dichter mit einer außerordentlichen Liebenswürdigkeit umkleidet; stets tritt ergänzend für sie ihr Mann ein, und obgleich sie es sich äußerlich nicht merken lassen will, erkennt sie doch stets stillschweigend sein sicheres Urteil an. Fortwährend geraten die Beiden infolgedessen auch an einander, aber trotzdem hat es während der ganzen Ehe noch nie einen ernstlichen Streit zwischen ihnen gegeben. Beide fühlen, daß sie sich mitsammt ihren kleinen Eigenheiten ganz unentbehrlich geworden sind, und wenn sich die Oberförsterin auch ärgert, „daß er so ein Brummbär ist — so hält sie doch große Stücke auf ihn", sie möchte ihn gar nicht einmal anders. Hier aber im Verlaufe der Handlung des Stückes tritt der Punkt ein, wo es zum erstenmal zu einem ernstlichen Konflikt zwischen beiden zu kommen droht, doch der treffliche, gute Untergrund ihres innersten Wesens hilft auch über diese Gefahr hinweg, und die Versöhnungsszene zwischen den beiden (III, 11) ist eine der schönsten des ganzen Stückes.

Ganz ihrer würdig stellt sich das junge Liebespaar ihnen zur Seite. Das aufbrausende Wesen hat Anton vom Vater geerbt, und, noch verstärkt durch den Ungestüm der Jugend, wird es bei ihm leicht Herr über die ruhige Ueberlegung und bringt ihn in Schwierigkeiten, die er sonst

leicht hätte vermeiden können. „Der Junge ist wild, wie der Teufel. Wenn ich gut wäre“, sagt der Vater, „wie eine Schlafmütze; ich glaube, er steckte uns das Haus über dem Kopfe an.“ (I, 5.) Nur sein jugendlicher Ungestüm verleitet ihn, auf die ausweichende Antwort des Vaters auf seine Werbung um Friedrike gleich fortzustürmen und damit den Verdacht des Mordes auf sich zu lenken. Seiner Liebe zu Friedrike kann er als schlichtes Dorfkind so recht keine Worte geben, aber dabei bricht sie doch bei jeder Gelegenheit mit so ungekünstelter, überzeugender Wahrheit hervor, daß wir an der Aufrichtigkeit derselben nicht einen Augenblick zweifeln können. Ein Leben ohne Friedrike scheint ihm ein ödes, freudenleeres Dasein zu sein. „Betriegt sie mich“, — das ist sein fester Entschluß beim Empfange des schändlichen Briefes von Matthes, — „so gehe ich fort, werde Soldat — und giebt's keinen Krieg, so mache ich einen dummen Streich. Dann jagen sie mir eine Kugel durch den Kopf, und es ist aus.“ (I, 3.) Rührend ist auch seine treffliche Selbstschilderung: „Ich habe wenig, vornehm bin ich nicht, es kann auch seyn, daß ich das Pulver wohl nicht erfände — aber soviel gesunden Sinn, als man für das Haus braucht, traue ich mir zu — und das hier — (auf das Herz zeigend.), da gebe ich keinem Menschen auf der Welt etwas nach!“ (II, 5.)

Ihm gegenüber bietet wiederum Friedrikens freundliches, ruhiges Wesen die willkommenste Ergänzung. Unberührt von dem lockeren Treiben der Stadt, ist sie wieder in das stille heimatliche Haus zurückgekehrt, Antons Liebe innig erwidernd. Bei ihrem sanften Charakter trauen wir es ihr schon zu, daß ihr heilsamer, mildernder Einfluß auch einst den wilden Jägerburschen in die richtige Bahn besonnener, ruhiger Ueberlegung leiten wird, und pflichten seinem Vater völlig bei, wenn er sagt: „Ja, es ist wahr — das ist das beste Weib für meinen Anton! — Gott erhalte sie! — das beste Weib“. (IV, 10.)

Hinter diesen vier Personen der Förstersfamilie treten die übrigen bedeutend zurück, aber bei den meisten hat Iffland es trotzdem verstanden, mit wenigen Zügen uns ihren Charakter sehr gut zu zeichnen. Eine besondere Erscheinung dieses Schauspiels ist der Pfarrer, der Pastor Seebach. Es ist eigentümlich, daß Iffland bei dem moralisierenden Charakter seiner Dichtung, und zumal er sich doch schon einmal selbst mit dem geistlichen Stande sehr vertraut gemacht hatte, von dieser Gestalt nicht öfters Gebrauch gemacht hat. Es ist dies hier das einzige Mal, daß er einen Geistlichen auf die Bühne bringt. — Sehr wahr-

scheinlich ist es, daß ihm für diese Figur sein früherer Lehrer und Erzieher, der Pastor Richter in Springe, zum Vorbilde gedient hat. Jedenfalls läßt sich alles, was Iffland uns in seiner Selbstbiographie von jenem erzählt[1]), sehr gut mit dem Charakter des Pfarrers in den „Jägern“ vereinigen. Genau, wie uns Iffland Richters Bild entwirft, erscheint hier der Pastor: nicht als trockener Moralprediger, sondern als treuer, nachsichtiger Berater der Familie. Nirgends ergeht er sich in salbungsvollen Worten, sondern nur ein kurzes tröstendes Wort, und dann giebt er lieber gleich selbst thatkräftige Hilfe.

Das religiöse Element tritt überhaupt in Ifflands Werken auffallend zurück. Seine Personen werden einfach als fromme Christenleute bezeichnet, aber nirgends wird ein gottesfürchtiges Leben besonders stark betont. Man kann sogar die Beobachtung machen, daß religiöse Sachen in den späteren Werken noch weit mehr in den Hintergrund treten. Der allerdings sehr häufige Ausruf: „Ach Gott! Ach Gott!“ ist, wie ja auch im alltäglichen Verkehr, zu einem völlig bedeutungslosen Ausdruck geworden. Hier in den „Jägern“ ist es auch das einzige Mal, daß er das Verhältnis der Konfessionen zu einander berührt; aber ausdrücklich stellt er sich dabei auf den Boden der Toleranz, indem der Pfarrer erklärt: „Meine Pflicht ist, Glückseligkeit befördern, Duldung verbreiten — nicht verfolgen. . . . . Duldung ist Religion.“ (II, 9. 10.) Iffland erfüllt hiermit nur genau Schillers Forderung: „Unter so vielen herrlichen Früchten der bessern Bühne will ich nur zwo auszeichnen. Wie allgemein ist nur seit wenigen Jahren die Duldung der Religionen und Sekten geworden? u. s. w.“[2])

Ganz unbeteiligt an der eigentlichen Handlung ist der Schulz, aber trotzdem wirkt er durchaus nicht störend im Rahmen des Ganzen. Die Zahl der braven, pflichttreuen Beamten wird durch ihn in der glücklichsten Weise vervollständigt. Man kann sagen, durch ihn erhält das Drama einen viel weiteren Hintergrund; er ist der Vertreter der Interessen des ganzen Dorfes dem Amtmanne gegenüber, und so erweitert sich das Gemälde des Schicksals der Förstersfamilie zu dem der ganzen Gemeinde. Gerade der Kontrast zwischen dem ehrlich handelnden, biederen, aber ungebildeten Dorfschulzen und der förmlichen, gezierten Art und Weise der Amtmannsfamilie bringt einen frischen, belebenden Zug in das Ganze.

---

[1]) Theatr. Laufbahn. S. 23 f.

[2]) Schiller, Die Schaubühne als eine moral. Anst. betrachtet. Goedeke. 3, 521.

Sehr einseitig ist dagegen die Familie des Amtmanns gezeichnet, die uns hier nur von Vater und Tochter vertreten wird. An ihnen hat Iffland auch nicht einen einzigen guten Zug gelassen. Im allgemeinen ist der Amtmann das genaue Abbild des Kanzlers aus den „Mündeln“, nur viel verschlagener als jener, und seine Schlechtigkeiten sind nicht so sehr auf die Spitze getrieben wie dort. Wir lernen den Amtmann als einen heuchlerischen Menschen kennen, der durch List, Bestechung und im geeigneten Augenblicke durch Gewalt sein Ziel zu erreichen weiß. Als ein ganz gefühlloser, grausamer Mann steht er den gedrückten Bauern gegenüber. „Die Ordnung der Natur“, meint er, „hat den Bauer zum Lasttragen ausersehen. Rechte er darüber mit ihr. Genuß der Welt ist nur für die feineren Geschöpfe.“ Ebenso hartherzig und dabei noch im höchsten Maße kokett ist seine Tochter Korbelchen, freundlich vor den Leuten, falsch aber und hinterlistig, sobald sie den Rücken gewendet haben. Die vorzüglichen, liebenswürdigen Eigenschaften des „albernen, naseweisen Dings“, der Friedrike, fordern all ihren Haß und Neid heraus; mit leichter Mühe denkt sie das „Landmädchen“ demütigen zu können, aber beschämt muß sie stets vor Friedrike zurückweichen.

Recht greifbare, lebendige Gestalten zeigt uns wiederum die Szene im Wirtshause: die energische, aber für fremdes Leid teilnahmvolle Wirtin, die klagenden Bauern und vor allem der schlechte, mit seinen erlogenen Kriegsthaten stets prahlende Gerichtsschreiber, dessen größter Schmerz es ist, „daß nichts Inquisitionsmäßig wird, und wenn die Karten noch so gut fallen“. — „Seit nein Jahren keinen erheblichen galgenmäßigen Malefikanten und seit achtzehn Jahren keine Tortur — es ist zum Gotterbarmen! das —.“ (III, 9.) Es muß entschieden Wunder nehmen, daß Iffland, dem hier der Versuch, das Leben und Treiben einer größeren Menschenmenge auf der Bühne wiederzugeben, recht gut geglückt ist, in all seinen späteren Schauspielen so überaus selten („Kokarden“ und „Leichter Sinn“) ähnliche Szenen bringt. Zwar finden in verschiedenen Stücken hinter der Szene Volkszusammenläufe statt („Mündel“, „Höhen“ ꝛc.), aber das Volk greift nicht handelnd in den Gang der Ereignisse ein.

Ein Hauptvorzug dieses Dramas gegenüber den „Mündeln“ und den meisten Ifflandschen Produkten liegt darin, daß der Dichter ganz hinter seinem Werke zurücktritt und daß er ferner nicht in jener quälenden Weise ein Unglück nach dem andern hereinbrechen läßt und dadurch

das Mitgefühl des Zuschauers für fremdes Leid abstumpft, sondern daß er sich hier scheinbar alles in der glücklichsten Weise entwickeln läßt, um dann mit desto größerer Wucht das schwerste Leid über die Armen kommen zu lassen. Außerordentlich hohe Tragik liegt zugleich darin, daß gerade in dem Augenblicke, wo die Familie aufatmet, von der lästigen Gesellschaft des Amtmanns befreit zu sein, und sich der allgemeinen Freude hingiebt bei dem Rheinliede: „So trinkt, so trinkt! Und laßt uns allewege uns freun und fröhlich seyn! Und wüßten wir, wo jemand traurig läge — wir gäben ihm den Wein!“ — daß gerade in diesem Augenblicke die schreckliche Kunde von dem angeblichen Morde Antons über sie hereinbricht.

Neben allen diesen besonderen Vorzügen des Schauspiels darf man aber doch auch nicht verkennen, daß Iffland sich von den Schwächen seiner Dramatik nicht ganz hat frei machen können. Der schwerste Vorwurf, der dem Stücke gemacht werden kann, ist sicherlich der, den Goethe gegen alle Werke Ifflands erheben will, „daß alle Entwicklung nicht von innen heraus, sondern von außen hinein gebracht wird“.[1]) Das ganze Unglück und ebenso die glückliche Wiedervereinigung der Liebenden ist nicht eine Folge ihres eigenen Handelns, sondern vielmehr nur einer ganzen Reihe von äußerlichen Zufällen, und aus diesem Grunde wird auch die Gesammtwirkung des Schauspiels auf den Zuschauer bedeutend abgeschwächt. In dieser Beziehung ist Ifflands bestes Lustspiel „Die Hagestolzen“ den „Jägern“ entschieden überlegen, denn hier erfolgt die Lösung nur aus dem Charakter des Helden heraus. Das Schicksal Antons und Friedrikens hat Iffland zwar zu einem guten Ende geführt, aber, wie schon erwähnt, mit ihrem Geschick ist das der ganzen Familie verknüpft, und in dieser Hinsicht dürfte die Lösung doch durchaus nicht befriedigend sein. Es wird uns freilich die Aussicht auf eine Beseitigung des schändlichen Amtmanns durch den gerechten Fürsten offen gelassen, allein bei der Geriebenheit Zecks können wir uns dieser Hoffnung kaum hingeben. Im Gegenteil, durch das Mißlingen seiner Pläne ist er jetzt aufs höchste erbittert und wird nun alles aufbieten, die Förstersfamilie völlig zu verderben. — Einige Unwahrscheinlichkeiten lassen sich in dem Stücke auch nicht wegleugnen. Die ganze Familie des Amtmanns und die Dienstboten wissen, daß Anton und Friedrike heimlich verlobt sind, nur die eigenen Eltern haben nicht die geringste Ahnung

[1]) Biedermann, Goethes Gespr. 1, 184. (s. auch Kap. V.)

davon. Die Fröhlichkeit vor der Kunde von dem großen Unglück ist doch etwas zu erkünstelt, und ebenso ist am Schlusse der Uebergang von der trostlosen zur fröhlichen Stimmung, besonders in der ersten Fassung, mit etwas zu grellen Farben geschildert. Das lehrhafte Element tritt zwar im Vergleich zu den anderen Dramen fast ganz zurück, aber an einzelnen Stellen, so besonders in dem „moralischen Nachtisch-Gespräch" (IV, 10), wagt es sich doch schüchtern hervor. Ein moralisierender Zweck liegt auch in den häufigen Hinweisen auf den Tod, wenn der Oberförster sich mit Vorliebe dem Gedanken hingiebt, der Mensch soll darnach streben, daß ihm einst in der letzten Stunde das Gewissen leicht sei. — Gar nicht zum Ganzen will ein fast possenhafte Zug passen, den Iffland in die Szene des Festmahles im vierten Akte eingeschoben hat, der aber zugleich auch Ifflands äußerst geringe Begabung für das eigentlich Komische beweist. Der Amtmann sieht vor sich auf dem Tische Käse stehen, hält ihn für Eis und fragt: „Ist das glace?" worauf die Oberförsterin im Glauben, er habe Glas auf seinem Teller gefunden, sofort einen anderen Teller für den Herrn Amtmann bringen läßt. Ein ganz ähnliches erkünsteltes Wortspiel mit grace („Kaufen Sie mir es doch!") findet sich in der „Reise nach der Stadt". (III, 16.)

Ueber die Quelle zu den „Jägern" hat Iffland in der Vorrede selbst Auskunft gegeben. Er schreibt darin: „Es ist mein Vorsatz, bürgerliche Verhältniße dramatisch zu behandeln. — — Der Herr Hofgerichtsassessor Schüßler, aus Hannover, hat durch einen gütig mitgetheilten Auszug älterer Akten, [1]) mir einen Theil der Handlung gegeben." Aus dieser Angabe können wir zugleich auch schließen, woher er fast immer den Stoff für seine Dramen genommen hat. „Ich bitte jeden", fährt er fort, „der in einem öffentlichen Amte den eignen Gang der Begebenheiten, ihre sonderbare Entstehung und Entwicklung, die Verschiedenheit, die harten Ecken der Karaktere, zu beobachten Gelegenheit hat, mich mit Auszügen von solchen Gerichtsverhandlungen, wo Leidenschaft die Triebfeder von Glück oder Unglück war, zu beschenken. . . . . Binnen Jahr und Tag hoffe ich manchen Beytrag erhalten zu haben." Wie weit das Publikum dieser Aufforderung nachgekommen ist und welchen der ferneren Werke ein solcher „Auszug" zu Grunde liegt, läßt sich jedoch nicht feststellen.

---

[1]) Die veranlassende Erzählung findet sich auch in den „Vermischten Aufsätzen in gebundener und ungebundener Rede von einem Churhannöverischen Bedienten in Hannover. Bremen 1786. S. 127—136".

Sehr bald wurden die „Jäger“ eins der Lieblingsstücke des deutschen Publikums. „Was Wunder“, schreibt Schink, „wenn vom Rhein bis zur Elbe, von der Spree bis zur Donau und von der Newa bis zum Belt eine Thräne der Rührung den Leiden der Warbergerschen Familie fließt und eine Stimme des Beifalls dieser schönen Ifflandischen Schöpfung ertönt.“ [1]) Dieser Beifall hat dem Stücke auch die längste Lebensdauer von allen Ifflandschen Werken gesichert. In Berlin eröffnete die erste Aufführung der „Jäger“, am 20. Juni 1785, durch ihren Erfolg „eigentlich erst den Reigen des bürgerlichen Dramas“ [2]), und bis in die jüngste Zeit sind sie dort immer wieder gegeben worden, im ganzen 160 mal; am 19. April 1859 wurden zur Feier des hundertjährigen Geburtstages des Dichters dort ebenfalls die „Jäger“ aufgeführt. Goethe schätzte das Stück so sehr, daß er es zur Eröffnung seiner Leitung des Weimarer Hoftheaters, am 7. Mai 1791, aufführen ließ mit dem von ihm verfaßten Prologe „Der Anfang ist in allen Sachen schwer“. [3]) Hauptsächlich diesem Drama hatte Iffland es zu verdanken, daß er in dem großen Strafgerichte der Xenien nicht nur gänzlich verschont blieb, sondern sogar besondere Anerkennung fand:

„Was nur Einer vermag, das sollte nur Einer uns schildern:
Voß nur den Pfarrer, und Iffland den Förster allein.“ [4])

Sogar Tieck, der sich sonst Iffland sowohl als Künstler wie als Dramatiker gegenüber stets sehr ablehnend verhielt, hat doch bei vielen Gelegenheiten die „Jäger“ lobend hervorgehoben; ein „ergötzliches Idyll“ nannte er sie. „Wie bald vergaß Iffland die ländliche Treuherzigkeit seiner Jäger!“ [5]) Und ein andermal: „In der Darstellung des Familiensinns ist dies ein echt deutsches Drama zu nennen; obwohl mitunter breit, enthält es doch vieles Treffliche. — Es ist unbezweifelt Iffland's bestes

---

[1]) Schink, Dramaturgische Monate. Hambg. 1787. S. 223. Vergl. auch Hagen, Geschichte des Theaters in Preußen. Leipzig 1854. S. 450.

[2]) Brachvogel, Gesch. des Königl. Theaters zu Berlin. Berl. 1877/78. 1, 346.

[3]) Goethe, Hempel. 11, 221. — Julius Wahle, Das Weimarische Hoftheat. unter Goethes Leitung. Braunschweig 1891. (Hier auch das Facsimile des ersten Theaterzettels der Aufführung der „Jäger“ in Weimar.) — Vergl. auch „Schriften der Goeth. Ges.“ B. 6.

[4]) Xenien. Nach den Handschr. d. Goethe- und Schiller-Archivs herausgegeben v. E. Schmidt u. B. Suphan. Weimar 1893. (Schriften der Goethe-Ges. B. 8. Nr. 792.)

[5]) L. Tieck, Dramat. Bl. Breslau 1826. 3, 125; 1, 52.

Produkt, und bei der Schwäche seiner übrigen Stücke kann man sich wirklich wundern, daß er dergleichen zu schreiben vermochte." [1])

Schon aus dem vorhin angeführten Xenion geht hervor, daß die „Jäger", wie leicht erklärlich, zahlreiche Nachahmungen hervorgerufen haben. Um auch den ungenügenden Schluß des Schauspiels weiter auszuspinnen, erschien eine Fortsetzung der „Jäger", „Die Hand des Rächers", ein Familiengemälde in fünf Aufz. von Karl Steinberg, Mitdirektor der Schauspielergesellschaft der Geschwister Schuch. Leipzig 1795. „Hier häuft der Amtmann so viele Unthaten auf einander, daß die Hand des Rächers nicht ausbleiben kann." Das Stück zeigt jedoch nichts von den Feinheiten des Ifflandschen Dramas und fiel bei der Aufführung völlig durch.[2]) Im Jahre 1800 hat Iffland den „Jägern" selbst eine recht unbedeutende Fortsetzung gegeben in dem Schauspiele „Das Vaterhaus" (Nr. 46), das das spätere Zusammenleben Antons und Friedrikens schildern soll. Verschiedene Figuren und Motive aus den „Jägern" hat Otto Ludwig 1850 für seine Tragödie „Der Erbförster" benutzt, und Alexandre Dumas fils hat endlich ohne Nennung des Vorbildes die „Jäger" unter dem Titel „Les Gardes forestiers" in französische Form umgegossen als Schauspiel und Roman.

Das Drama selbst scheint dagegen im Auslande wegen des ausgeprägt deutschen Lebens und deutschen Geistes keinen besonderen Anklang gefunden zu haben. Nur eine englische Uebersetzung ließ sich feststellen von Miß Anne Plumptree, die sich besonders durch Uebersetzungen Kotzebues verdient gemacht hat, unter dem Titel „The Forresters". London, Vernor. 1799.[3])

Am 20. Nov. 1785 ward zu Mannheim aufgeführt:

7. „Liebe um Liebe," ein ländliches Schauspiel in Einem Aufzuge. Zum Prolog auf das höchste Namensfest Ihro Durchlaucht der gnädigsten Frauen Kurfürstin und der hohen Anwesenheit des Herrn Herzogs und Frau Herzogin von Zweibrücken, Durchl., des neu vermählten Pfalzgräflichen Ehepaares [Maximilian von Zweibrücken, später

---

[1]) Rud. Köpke, Ludwig Tieck. Leipzig 1855. 2, 199.

[2]) Vergl. dazu: Uhde, Denkwürdigkeiten, a. a. O., 1, 47; Allg. Lit. Ztg. 1796. 3, 556 f.; Neue allg. deutsch. Bibl. 24, 555 f.

[3]) Allg. Lit. Ztg. 1800. Intelligenz-Blatt S. 1349.

Max I. von Bayern, und Prinzessin Auguste von Darmstadt] und der Durchlauchtigen Herrschaften von Darmstadt. — Gedruckt wurde es noch in demselben Jahre und später in zahlreichen Nachdrucken.

Tageb. d. Mannh. Sch. 1, 159 f.; Allg. Lit. Ztg. 1786. 5. Suppl. Nr. 20. S. 159; Allg. deutsch. Bibl. 73, 138 f.; Münch. gel. Ztg. 1785. S. 261 f.; E. Hermann, Das Mannheimer Theater vor hundert Jahren. Mannh. 1886. S. 42 ff.

Das kleine, schlichte Gelegenheitsstück feiert mit begeisterten Worten die pfalzgräfliche Familie. Die Szene ist in einer ländlichen Gegend. Ein armer, treugesinnter Landmann hat jedesmal bei einer Geburts- oder Vermählungsfeier in der fürstlichen Familie vor seiner Hütte einen Eichbaum gepflanzt. Durch Krankheit und einen unglücklichen Prozeß ist er aber in große Verschuldung geraten, und sein Gläubiger will sich nun mit den Eichbäumen bezahlt machen. Lieber aber will jener Haus, Hof und Leben lassen als die Bäume. Diese Fürstentreue rührt seinen Gläubiger, und zum Schluß lindert die Kurfürstin Elisabeth infolge einer Bittschrift die ganze Not der Familie, sodaß nun auch der Sohn des Landmanns seine Geliebte heimführen kann.

Ein lebhaftes Gefühl beim Anblick einer „Gruppe von Bäumen am Thore zu Frankenthal, wo man von Worms herein fährt“, hat Iffland nach seiner eigenen Aussage die Anregung zu dem Stücke gegeben. Der ungeheuere Erfolg des kleinen Werkes riß ihn noch dreizehn Jahre später, bei der Abfassung seiner „Theatralischen Laufbahn“, zu der begeistertsten Schilderung hin.[1]) Trierweilers Beschreibung in seinem „Mannheimer Tagebuch“ bestätigt Ifflands Worte. „Jede Feder ist zu schwach,“ schreibt er noch ganz im Banne des außerordentlichen Erfolges, „den Ausdruck der Würkung zu entwerfen, die die Sache selbst, das Schauspiel, kurz alles zusammen, hier gemacht hat; Kuß auf Kuß, Thräne auf Thräne in der Fürstenloge, lautes Vivatrufen des Parterres — alles dieses machte solchen Eindruck auf das hiesige Publikum, der sich zwar fühlen, aber nicht beschreiben läßt.“ — Von allen Mitgliedern der fürstlichen Familie wurde Iffland für sein Werk auf das reichste beschenkt; er selbst war damit zum eigentlichen Hofdichter qualifiziert, wie er denn auch in der Folgezeit die verschiedenartigsten Ereignisse in fürstlichen Familien dramatisch gefeiert hat. Man hat ihm gerade hieraus später einen besonderen Vorwurf gemacht, aber es läßt sich doch nicht leugnen,

[1]) Theatr. Laufbahn. S. 63—69.

daß er sicherlich einen großen Teil seiner Erfolge diesem Umstande zu verdanken gehabt hat, nicht zum mindesten auch seine spätere Stellung als Direktor der Berliner Theater.

Derartige kleine Gelegenheitsstücke pflegen meistens, wenn sie ihren Zweck erfüllt haben, sogleich wieder zu verschwinden. Allein „Liebe um Liebe" hat sich doch verhältnismäßig recht lange auf der Bühne gehalten, und noch am 3. August 1791 fand eine Aufführung durch das Weimarer Theaterpersonal in Lauchstedt statt zur Feier des Namensfestes der Kurfürstin von Sachsen.

Im Sommer des folgenden Jahres schrieb Iffland in seinem Landhause zu Käfferthal bei Mannheim die erste Fortsetzung von „Verbrechen aus Ehrsucht":

8. „Bewußtseyn", ein Schauspiel in fünf Aufz. Es wurde aufgeführt in Mannheim am 12. Dezember 1786. Der erste Druck stammt ebenfalls aus diesem Jahre aus Mannheim. Bereits zum 19. April 1787 erschien daselbst eine zweite Auflage, geschmückt mit dem Portrait des Verfassers von dem Prof. Verhelst.

Tageb. d. Mannh. Sch. 1, 142—146, 226; Allg. d. Bibl. 81, 426—431; Neue Bibl. d. sch. W. 49, 33—44; Allg. Lit. Ztg. 1788. 3, 629—632; Pfalzb. Mus. 5, 25—27.

Der eigenartige Schluß, den Iffland dem Familiengemälde „Verbrechen aus Ehrsucht" gegeben hatte, hatte die verschiedensten Meinungen hervorgerufen.[1]) Kaiser Joseph II. soll sich darüber geäußert haben: „Ich würde nicht so gelinde mit Ruhberg umgehen wie der Verfasser." Vielfach wurde der Tadel laut, „daß er den jungen Ruhberg doch noch glücklich werden ließe", und um diese Behauptung zu widerlegen, schrieb er „Bewußtseyn".

Eduard Ruhberg ist mit seinem treuen Diener Christian drei Jahre lang in der Welt umhergeirrt; dann ist es ihm im Dienste des Ministers Reichsfreiherrn von Werden gelungen, das ganze Vertrauen dieses Mannes und die Liebe und Freundschaft seines Sohnes sich zu erwerben. Er hat die schönsten Aussichten für die Zukunft, aber im Stillen quält ihn entsetzlich das Bewußtsein seines Kassendiebstahls bei seinem Vater, der sich inzwischen auch zu Tode gehärmt hat. Die vornehmen Räte

[1]) Vergl. die Vorrede zu dem Schauspiele.

des Ministers, besonders Bezannetti, betrachten Ruhberg natürlich mit scheelen Augen und bieten alles auf, um ihn aus seiner Stellung zu verdrängen. Zufällig haben sie durch Kaufleute von dem Vorleben Ruhbergs erfahren und bauen nun hierauf ihren Plan. Bezannetti und der Kammerdiener Meyer beschließen mit Hilfe eines listigen alten Heuchlers, des Kapellmeisters Nebel, der seiner Musik und witzigen Einfälle wegen beim Minister gern gesehen ist, ihre schändlichen Absichten durchzuführen, die ihnen nur allzu gut gelingen sollen.

Der Minister hat auch allerlei Heiratspläne. Sein Sohn, der Baron von Werden, soll seine Nichte, die Gräfin Louise, heiraten, und seine Pflegetochter Sophie, über deren Herkunft außer ihm niemand etwas weiß, will er mit dem Grafen von Meldenstein vermählen. Sophie aber wird heimlich sowohl von dem Baron als auch von Eduard Ruhberg, der sie von bürgerlicher Herkunft hält, geliebt. Sie selbst erwidert innig Eduards Liebe. Als Freund soll nun Ruhberg den Baron für des Vaters Plan gewinnen, dabei erfährt er aber zu seinem größten Schmerze die Zuneigung seines Freundes zu Sophie, seiner eigenen Geliebten. Als er nun auch vernimmt, daß Sophie adliger Abstammung ist, da sieht er alle seine Hoffnungen vereitelt, will edelmütig der Geliebten entsagen und den Ort verlassen. Sophie aber hat sich auch schon auf die Kunde von den Heiratsplänen ihres Pflegevaters heimlich davon gemacht, nachdem sie zuvor Eduard noch einen kostbaren Schmuck geschickt hat. Alle diese Umstände nutzen seine Feinde aus: sein früheres Verbrechen, Sophiens Verschwinden, den Schmuck, Eduards plötzliche Abreise; man glaubt, er sei mit Sophie im Einverständnis, und hält ihn fest. Sein früherer Gönner, der Minister, glaubt sich von ihm betrogen, sein Freund, der Baron, hält sich für hintergangen; von beiden muß er sich die bittersten Kränkungen gefallen lassen. Da klärt ein Brief von Sophie alles auf, die Intriganten werden durchschaut, und Sophie entpuppt sich als Schwester des Barons, als Tochter seiner Mutter aus einem Verhältnisse, vor ihrer Ehe mit dem Reichsfreiherrn von Werden. So wäre nun eigentlich alles in schönster Ordnung, und es fehlte nur der Segen des Vaters für die beiden Paare, denn der Baron heiratet nun selbstverständlich seine Kousine und Graf Meldenstein hat sich schon bei der Kunde, Sophie habe mit einem „Bürgerlichen“ verkehrt, von selbst zurückgezogen. Man merkt auch deutlich des Dichters Absicht, am liebsten mit einem solchen glücklichen Ausgange geschlossen zu haben; aber er wollte ja zeigen, daß Eduard Ruhberg unglücklich sein soll, und so muß

denn der alte Familienstolz des Freiherrn und besonders Eduards Gewissensqual den Grund abgeben, daß er seine Sophie doch nicht heiraten kann. Als Sophie, zurückgeholt, auf der Bühne erscheint, verläßt Eduard in stummem Schmerze die Familie, um wieder hinauszuwandern in die weite Welt.

Dieses von üppigster Deklamation und Moralpredigten strotzende, an Unwahrscheinlichkeiten überaus reiche Schauspiel soll eigentlich die Idee erläutern: „Wohl von mancher Tugend läßt sich der Schein erheucheln, nur von Einer nicht, denn sie ist der Inbegriff der übrigen alle: — von dem Bewußtseyn! — Bewußtseyn kann dem ausgestoßenen, schmutzigen Bettler einen Blick der Herrlichkeit geben, um den ein Monarch Schätze verschwenden würde, wenn er ihn nachäffen könnte!" (II, 2.) Große Unklarheit entsteht jedoch dadurch, daß, wie schon der Kritiker der „Allg. deutsch. Bibl." bemerkt, Iffland dieses Bewußtsein eines unschuldigen Herzens und das Bewußtsein einer großen früheren Schuld bei Ruhberg fortwährend mit einander vermengt. Es erhellt aber auch schon auf den ersten Blick, daß eigentlich Eduards altes Schuldbewußtsein mit dem Stücke in gar keinem oder nur äußerst lockerem Zusammenhange steht, und seine ewigen Selbstanklagen wirken infolgedessen sehr peinlich und widerwärtig auf den Leser und Zuschauer. Eduard hätte nur selbst gegen seinen Freund und Beschützer offen zu sein und sich ihm anzuvertrauen brauchen, dann wäre alles anders gekommen. Das hat Iffland auch selbst sehr gut gefühlt und sich daher in der Vorrede gegen diesen Einwurf mit einem ungeheueren Redeschwalle zu verteidigen gesucht. Wäre alles in dem Stücke seinen natürlichen Lauf gegangen, dann hätten solche Verwicklungen überhaupt nicht entstehen können, aber jedesmal, wenn Eduard sich dem Freunde anvertrauen will, dann muß ein äußerst gesuchter Umstand dies vereiteln; dadurch erhält das ganze Stück jedoch etwas außerordentlich Gekünsteltes und Zugespitztes.

Durch die beiden, hier freilich enger als gewöhnlich mit einander verknüpften Handlungen läßt Iffland seinen Helden in doppelter Weise unglücklich werden. Eine ehrenvolle Stellung im Leben bleibt ihm versagt, und damit nicht genug, muß er auch innerlich tief unglücklich werden. Hatte er in „Verbrechen aus Ehrsucht" eine wahre, herzliche Liebe leichtsinnig verscherzt, so muß eine solche sich für ihn jetzt hier, wo er sie gefunden hat, zur Strafe als gänzlich aussichtslos erweisen. Wenn man von dem besonderen Zwecke des Dichters und der Vor-

geschichte absieht, so macht das Schauspiel, an sich allein betrachtet, einen recht trübseligen Eindruck; wir müssen uns förmlich widerwillig abwenden von dem Drama, in dem ein Mensch, der stets das Beste will und thut, so ganz ohne jeden Grund von allen guten Menschen zurückgestoßen wird und in das tiefste Leid gerät. Doch nicht er allein wird unglücklich, sondern sämmtliche Personen des Stückes mit ihm. Sophie verliert den Geliebten, der Baron den treuen Freund, der Minister ist unglücklich, daß er Eduard nicht so glücklich machen kann, wie er es verdient, und die Gräfin weint zur Gesellschaft mit; so schließt mit einer allgemeinen Schmerzensszene das thränenreiche Stück.

Eduard Ruhberg hat sich in den drei Jahren seit dem Verlassen des Vaterhauses allerdings vollkommen verändert. Von seinem jugendlichen Leichtsinn und seiner Eitelkeit ist nichts mehr in ihm, dafür ist er nun zu einer ganz empfindsamen und daher ebenso wenig ansprechenden Natur geworden. Todessehnsucht erfüllt sein ganzes Herz, und nur das Versprechen, das er seinem Vater gegeben hat, hält ihn von dem Aergsten zurück, aber offen gesteht er es ein: „Für mich ist Leben — Tod, und nicht mehr seyn — der Trost, wonach ich ringe!“ (V, 6.) Was Iffland in der Vorrede ausdrücklich bemerkt, das hat er nach seiner Darstellung wohl erreicht: „Diesem Menschen, unter solchen Umständen, ist Verzeihung und Freiheit, Strafe, Tod wäre ihm Wohlthat gewesen“. Wir vernehmen zwar, Eduard sei ein tüchtiger, pflichttreuer Beamter geworden, aber was wir von ihm selbst sehen und hören, sind nur lange, rührselige, thränenreiche Ergüsse.

Sämmtliche Personen der von Werdenschen Familie sind nicht minder thränenvolle, empfindsame Seelen und infolgedessen von einer langweiligen Einförmigkeit. Der alte Minister ist ein überaus leichtgläubiger, aber weichherziger und gutmütiger Herr, der auch für die Bauern ein teilnehmendes Herz hat; dabei ist er jedoch so sehr befangen in den veralteten adligen Ehrbegriffen, daß diese sein gutes Herz nicht zum Durchbruch kommen lassen. Der Baron und die Gräfin unterscheiden sich in ihrem Charakter in nichts von dem Vater, nur treten bei dem jungen von Werden die Standesrücksichten weiter hinter der Freundschaft zurück. Die einzige gesunde, lebensfrohe Natur scheint noch Sophie zu sein, obwohl „sie auch schwärmt“. Aber sie selbst, um die sich doch ein großer Teil der Handlung dreht, läßt der Dichter gar nicht redend auftreten, erst in der Schlußszene, als Eduard die Familie verläßt, erscheint sie, um durch ihren bloßen traurigen Anblick dem

„nassen Jammer“ zu vergrößern. Welche Absicht der Dichter dabei gehabt hat, sie selbst aus dem Schauspiel ganz heraus zu lassen, ist nicht recht klar. Der Recensent der „Allg. Lit.-Ztg.“ schreibt darüber: „Ein kühner und neuer Gedanke des Verfassers ist es, daß er Sophie erst in der letzten Szene auftreten läßt. Trotzdem muß sie jedem interessant sein — und bei ihrem einzigen Erscheinen trifft sie mit ihrem sprachlosen Schmerz, mit ihrem stummen Jammer tief das Herz, sähen wir sie öfter, so müßte ihr Unglück zu bitter und schwer auf unsere Seele fallen, aber so ist der Eindruck, den sie auf uns macht, milder. Wir weinen zwar auch über sie aus vollem Herzen, aber unser Gefühl empört sich doch nicht so heftig.“ Jedenfalls war ihr Erscheinen am Schlusse für die damalige Zeit ein sehr wirksamer Bühneneffekt.

Ein neuer, etwas frischer Zug kommt nur durch das durchtriebene Schurken-Kleeblatt in das Stück hinein. Hier kann man mit Recht die Kunst bewundern, mit der Iffland es besonders in der ersten Hälfte des Dramas verstanden hat, die Intrigue einzuleiten und weiterzuführen. In keinem anderen Stücke kommt seine Geschicklichkeit auf diesem Gebiete deutlicher zur Geltung als hier. Mit vereinten Kräften arbeiten Bezannetti, der Kammerdiener Meyer und der Kapellmeister Nebel beim Minister Eduard entgegen, aber doch weiß ein jeder, seine eigentlichen Pläne vor dem andern geheimzuhalten und sich geschickt hinter dem andern zu verstecken. Sie fangen sich schließlich durchaus auch nicht in ihren eigenen Schlingen, sondern im Grunde genommen nur darum, weil es dem Dichter plötzlich so beliebt. „In launiges Geschwätz ist das Gift gehüllt“, mit dem sie ihr Opfer verderben, und unter dem Scheine der größten Uneigennützigkeit wissen sie immer mehr und mehr Macht über dasselbe zu gewinnen. Als eine ganz neue Erfindung Ifflands wird der Kapellmeister Nebel bezeichnet — der Spaßmacher vom Hause. „Er ist Einer von den Feinen. — Er spricht süßlich und fromm, ehe er zusticht.“ (I, 3.)

In „Verbrechen aus Ehrsucht“ hatte Iffland die Rolle des Juden gewissermaßen für die Gallerie gearbeitet, hier nimmt der Graf Meldenstein, für den vielleicht auch der Hofmarschall von Kalb in „Kabale und Liebe“ als Vorbild gedient hat, eine ähnliche Stellung ein. In ihm geißelt Iffland die Dummheit und Eitelkeit der adligen Gecken. Von seinem Sekretär hat sich der Graf eine feurige Heiratsdeklaration aufsetzen lassen, hat sie gut gelernt gehabt und ist trotzdem von Sophie deswegen ausgelacht worden. Sophiens Verkehr mit dem „bürgerlichen“

Ruhberg hat seine Eitelkeit auf das empfindlichste berührt; zwar „An und für sich", meint er, „wäre es mir gleichgültig — aber — vor der Trauung, das ist doch nicht hergebracht". Daß Sophie ihn aber wirklich hat ausschlagen können, das fährt ihm so in die Glieder, „daß er ein Pulver nehmen und sich zu Bett legen muß." (V, 1.)

Noch andere Anklänge an Ifflands frühere Arbeiten lassen sich nachweisen; so erinnert die verwickelte Liebesgeschichte lebhaft an die „vielen verschmähten Herzen" in den „Mündeln". Ironisch ruft der Kritiker der „Neuen Bibl. d. schön. Wissensch." aus: „Sollte man nicht glauben, Herr Iffland habe das bekannte Gedicht des Moschus dramatisieren wollen?"[1]) — Der Brief Sophiens, der am Schlusse alles aufklärt, ist mit derselben Unwahrscheinlichkeit geschrieben, wie Philipps Papiere und Beweise für die Schuld des Kanzlers in den „Mündeln". Nie und nimmer hätte ein argloses Gemüt, wie Sophie es doch ist — denn die Vorfälle der Handlung waren ihr unbekannt — den Brief in einer solchen Form abfassen können; und darum merkt man es leider nur zu deutlich, daß der Dichter den Brief nur für seinen besonderen Zweck geschrieben hat.

Der Erfolg dieses „unüberdachten, wilden Imbroglios" reichte auch nicht im entferntesten an den von „Verbrechen aus Ehrsucht" heran. Zwar wurde „Bewußtseyn" schon wenige Tage nach der ersten Aufführung in Mannheim auch in Hamburg gegeben, und am 8. Nov. 1787 wurde mit dem Stücke die Weimarische Hofbühne unter Bellomo eröffnet nach einem angeblich von Schiller verfaßten Prologe, aber es verschwand doch sehr bald wieder aus dem Spielplan. (In Weimar wurde es noch einmal aufgeführt am 27. Oktober 1792.)

Eine englische Uebersetzung lieferte B. Thompson in „The German Theatre". London 1800.

9. Der Magnetismus, ein Nachspiel in Einem Aufzuge. Es ist dies Ifflands erstes Stück, dessen erste Aufführung nicht in Mannheim, sondern in Hamburg stattfand, im März 1787. Die erste Vorstellung in Mannheim war erst am 21. November 1787. — Der erste Druck ist aus Mannheim 1787.

[1]) Moschos, Idyllendichter im 3. Jahrh. vor Chr. In dem erwähnten Gedichte liebte Pan die Echo, seine Nachbarin; Echo liebte den Satyros; Satyros liebte die Lyda 2c.

Tageb. d. Mannh. Sch. 2, 107 f.; Allg. d. Bibl. 84, 445; Pfalzb. Museum. 5, 50 f.; — Allg. Lit. Ztg. 1788. 3, 64; Kritische Uebers. der neuest. sch. Litt. der Deutschen. 1, 40—64.

Der abergläubische, gelehrt thuende, aber einfältige Kantor Sandbach hat eine Tochter Karoline, die er sehr streng behandelt. Nach seiner Meinung „sind die Männer arge Gesellen — und die Polizey, welche die Weiber heutiges Tages unter sich eingeführt haben, ist auch nicht die beste"; und darum hält er seine Tochter den ganzen Tag über eingesperrt. Um aber endlich diese langweilige Aufsicht los zu werden und durch seine Tochter zugleich auch eine einträglichere Kantorei zu bekommen, beabsichtigt er, sie mit dem Konsistorial-Registrator Rendius zu verheiraten. Trotz der strengen Bewachung ist es Karoline aber doch gelungen, den Lieutenant Linden kennen zu lernen und lieb zu gewinnen; die Aussichten auf eine Verbindung mit diesem sind jedoch sehr schlecht, denn der Vater will einem Offizier nie das Jawort geben. So beschließt nun Linden, der dem Vater unbekannt ist, und sein Freund, der Hofrath Rosenstein, des Kantors Einfältigkeit und Vorliebe für alles Wunderbare auszunutzen, um Karoline zu entführen mit Hilfe des Magnetismus, einer neuen Kunst, die „den Menschen in Schlaf versetzt, ihn desorganisiert und ihm dabei einen neuen Geist giebt". Karoline wird heimlich verständigt, sie muß starke Kopfschmerzen vorgeben, und der Vater läßt sich bewegen, um sie zu heilen, einen Magnetiseur zu rufen. Der Bursche Lindens spielt den tauben, groben Professor. Alles geht sehr gut; in ihrem scheinbaren traumähnlichen, magnetisierten Zustande verlangt Karoline in's Freie, nur der Professor soll mitgehen. Aber der Vater ist doch argwöhnisch, ist ihnen nachgegangen und ertappt sie gerade in dem Augenblicke, als sie in eine Kutsche steigen wollen.

Während der Vater draußen ist, wird jedoch der Registrator von den beiden Freunden durch Geldgeschenke und durch die Drohung, ihn durch Bekanntmachung seiner sehr lockeren Vergangenheit öffentlich zu brandmarken, bestimmt, von der Heirat zurückzutreten, so daß nun dem Vater trotz seines grimmigen Zornes doch weiter nichts übrig bleibt, als gute Miene zum bösen Spiel zu machen und seine Einwilligung zur Heirat Karolinens mit Linden zu geben; nur muß dieser sie auf der Stelle heiraten und dem Schwiegervater selbst noch eine ansehnliche Zulage bewilligen. Unverzüglich wollen sie zur Trauung schreiten, aber vorsichtig schickt der Vater die Braut voraus und nimmt den Schwiegersohn selbst unter den Arm, denn, meint er: „Auf der Chaussee zur Trauung

ist von den Mädchen heutiges Tages die Desertion selten zu befürchten, wohl aber von dem Bräutigam."

Diese einfache Geschichte ist von dem Dichter mit allerlei heiteren Zügen ausgestattet, sodaß das Stück dadurch etwas Possenartiges erhält; als Kunstwerk betrachtet hat das einaktige Nachspiel auch keinen großen Wert. Es baut sich auf verschiedenen Unwahrscheinlichkeiten auf, und von einer Charakteristik finden sich höchstens bei dem argwöhnischen, albernen Kantor geringe Spuren. Aber desto bemerkenswerter ist es, weil es eine eigenartige Kulturerscheinung der achtziger Jahre wahrscheinlich zum erstenmal in Deutschland auf die Bühne brachte: die Lehre von dem sog. „thierischen Magnetismus" oder „Schnellglauben".

Als Erfinder dieser Lehre wird allgemein der Arzt Mesmer (1733—1815) in Wien angesehen, jedenfalls hat er sie zuerst in ein System gebracht; daher nennt man sie auch Mesmerismus.[1]) Mesmer benutzte zunächst den Magnet zur Heilung von Krankheiten, als er jedoch hiermit keinen rechten Anklang fand, ging er nach Paris und brachte dort seine Lehre von einer „allgemein verbreiteten magnetischen Materie, vom thierischen Magnetismus" auf, den man auf verschiedene Weise erregen und zur Heilung von Krankheiten verwenden könne. (Also eine ähnliche Erscheinung wie der heutige Hypnotismus.) Er sei eine geheime Kraft, die von dem Menschen auf einen anderen hauptsächlich durch Berührung leicht übertragen werden könne. In Paris fand der Wunderdoktor unglaublichen Zulauf, und sogar Aerzte und andere Gelehrte nahmen sich seiner öffentlich an. Das Wunderbare an der Geschichte zog eben die Menschen an, die seltsamsten Namen wurden erfunden: Magnetische Schlafwanderung, Desorganisation, magnetisme animal, somnambulisme magnetique 2c. In Deutschland fand die Wunderlehre bald im Norden Eingang, und einige außerordentliche Heilerfolge, die im Jahre 1786 Dr. Olbers und Dr. Wienholt in Bremen an nervenkranken jungen Mädchen erzielt hatten, wurden in der gesammten damaligen Presse auf das lebhafteste besprochen. Der Hauptapostel dieser „unbekannten Kraft", wie bekanntlich von allem Wunderbaren, wurde bald Lavater. Er äußerte sich darüber: „Man versteht unter dem animalischen Magnetismus ein gewisses Verhältniß zwischen lebenden und lebenden Wesen, das mit dem Verhältniß des Magnetes und seiner Pole zum Eisen, seiner positiven und negativen

---

[1]) Vergl. darüber: Kiesewetter, F. A. Mesmers Leben und Lehre. Leipzig 1893.

Wirkungen einige Aehnlichkeit hat oder zu haben scheint." Zwar will er nicht so ohne weiteres das ganze System Mesmers anerkennen, aber er behauptet doch: „Es giebt nach meiner auf mehreren Erfahrungen begründeten Ueberzeugung gewisse Situationen, Berührungen, Bewegungen, Willenserregungen, wodurch gewisse gesunde Personen [besonders aber der Mann] bei gewissen weniger gesunden [vor allem bei nervenkranken, hysterischen Personen weiblichen Geschlechts] Effekte hervorbringen können, die, sowohl medizinisch, als psychologisch betrachtet, sehr wunderbar sind, die ich aber durchaus nicht für Wunder, sondern für sehr natürlich halte." [1]) Der Magnetismus fand aber auch in den Aufklärern seine bittersten Feinde, und so war denn über diese Erscheinung in den meisten Zeitschriften, vorzüglich im „Teutschen Merkur", „Deutschen Museum" und im „Journal des Luxus und der Moden", in den Jahren 1787/88 eine allgemeine litterarische Fehde entstanden. [2])

Um so mehr Aufsehen mußte es erregen, als in Deutschland nun auch der berühmte Schauspieldichter Iffland in den Streit mit eingriff und von der Bühne herab gegen den Aberglauben ankämpfte. In satirischer Form hat er das Widersinnige und Geheimnisvolle gegeißelt und nicht ohne Geschicklichkeit die Kunstausdrücke der neuen Lehre in das Lächerliche gezogen. Das Wort „desorganisieren" findet selbst der lateinkundige Kantor so unsinnig und unverständlich, daß er es nicht behalten kann und mit „de—menschieren" wiedergiebt. (9.) — Enthält das Stück auch keine Moralpredigten wie Ifflands übrige Dramen, so verfolgt es doch einen lehrhaften Zweck, indem es gegen diesen Aberglauben gerichtet ist, indem es zeigen will, daß diese neue Lehre vom Magnetismus nur zum Betruge ausgenutzt wird, und die Menschen davor warnen soll. Seinem Gerechtigkeitssinne aber widersprach es, die Liebenden ihr Ziel durch einen solchen Betrug wirklich erreichen zu lassen, darum läßt er den Plan scheitern und auf friedlichem Wege alles glücklich enden. — Später, im Jahre 1798, nahm Iffland noch einmal Veranlassung, gegen einen anderen Aberglauben ein Bühnenwerk zu schreiben, nämlich die einaktige Posse „Der Komet" (Nr. 40) gegen die damals überall auftauchenden und auch geglaubten Prophezeihungen vom

---

[1]) J. K. Orelli, J. K. Lavater. Ausgew. Schriften. Zürich 1844. 2. Aufl. 4, 237. „Etwas über Mesmer."

[2]) Vergl. dazu ferner: Heidenhain, Der sog. thierische Magnetismus. 4. Auflage. Leipzig 1880.

Untergange der Welt durch einen Kometen, indem er nachwies, daß auch diese Behauptungen nur zu Betrügereien ausgenutzt würden.

Der außerordentliche Beifall bewies auf's deutlichste, daß Iffland mit dem „Magnetismus" einen glücklichen Griff gethan hatte, nicht weniger als fünfundzwanzig mal ward es in den folgenden Jahren in Mannheim aufgeführt. Freilich mit dem Verschwinden der Lehre selbst verschwand auch Ifflands Stück; vom 13. März 1798 ab erschien es jedoch noch einige Male als „Lustspiel" auf den Berliner Brettern. — Eine eigenartige Laune des Schicksals wollte, daß Iffland selbst während seiner späteren Krankheit 1814 die Anwendung des Magnetismus empfohlen wurde.[1])

Nachahmungen und ähnliche Erzeugnisse erschienen sehr bald in großer Zahl. Ein elendes Machwerk entstand 1789 „Der Magnetismus", ein Original-Lustspiel in fünf Aufzügen vom Uebersetzer des Jaque Splen. (!)[2]) „Vernunft- und Mode-Schwärmerey, oder die Magnetisten", ein Familiengemälde in vier Aufzügen von A. W. v. L[eipziger]. Breslau 1789. (Allg. d. Bibl. 93, 164); „Die magnetische Wunderkrafft", ein Lustspiel in drei Aufz. vom Verfasser der „offenen Fehde". [L. F. Huber]. Berlin 1790. (Allg. d. Bibl. 102, 83) ꝛc.

Eine holländische Uebersetzung erschien 1798: Het Magnetismus, Blyspel gevolgd naar het Hoogduitsch van A. W. Iffland, door M. G. Engelmann. Amsterdam.

10. „Vaterfreude", ein Vorspiel, bey der Vermählungsfeyer Karls, Erbprinzen zu Leiningen ꝛc. mit Sophie, Gräfin zu Reuß-Plauen ꝛc., aufgeführt auf der Fürstl. Leiningschen Gesellschaftsbühne zu Dürkheim 1787. Gedruckt, Heidelberg 1787.

Neue allg. d. Bibl. 68, 382 f.

Das kleine Gelegenheitsstück enthält im wesentlichen nur die Aeußerungen der Freude oder genauer die Freudenthränen eines Vaters

---

[1]) Formey, A. W. Iffland's Krankheitsgeschichte. Berlin 1814. (Auch abgedr. in der Gedächtnisschrift von Duncker.)

[2]) Der Verfasser ist Joh. Thiard (oder Thuard). Einem späteren Stücke von Thiard, „Das Bild ächter Liebe oder die Stiefmutter, 1790, war ein Brief vorgedruckt, worin ein gewisser J...... in Mannheim dem Verfasser gewaltige Lobsprüche über dieses Schauspiel sagte. Es ist jedoch klar, daß dieser Brief von dem Verfasser selbst fabriziert worden ist. (Allg. d. Bibl. 104, 155.)

über seinen trefflichen Sohn und die Vermählung des letzteren mit einem nicht minder braven und guten Mädchen. Entsprechend dem fürstlichen Ehepaare heißen die beiden jungen Leute Karl und Sophie. Karl führt sein junges Weib in die blumengeschmückte väterliche Wohnung ein und wird hier von allen Nachbarn und Pächtern des Dorfes mit herzlicher Freude und innigen Segenswünschen begrüßt. Eine lange Blumenkette vereinigt zum Schluß alle Personen, wobei die letzten die langen Enden der Kette in das Parterre werfen. „So gehe das Band der wechselseitigen Liebe zu jeder guten Seele!"

Nach der Aufführung in Dürkheim scheint das einaktige Stück nicht wieder auf die Bühne gekommen zu sein; es ist auch zu unbedeutend, um vor einem größeren, fremden Publikum gespielt zu werden. Man könnte es eher ein dialogisiertes Gedicht, freilich ohne jeden poetischen Schwung, als eine dramatische Handlung nennen. Bemerkenswert ist an dem Stücke noch, daß Iffland dasselbe mit einigen eigenen Versen schließen läßt, die freilich von so geringer Güte sind, daß wir es kaum bedauern können, außer einigen anderen in „Luassan" und „Achmet und Zenide" nicht mehr Verse von ihm zu besitzen.

„So bist du da — du Tag voll Freudenthränen,
Den unser Vater schon so oft,
Vom Traum gerührt, mit langem Sehnen
Zur Wirklichkeit von Gott erhofft!
Wir rufen laut — Heil uns! Sophie! verschwunden
Ist der leere Traum. Ach Gott!
Sieh hier von Herzen die [1]) umwunden,
Die nichts mehr scheidet — nicht der Tod!"

In der Vorrede zu dem Stücke im 13. Bande der „Dramat. Werke" giebt Iffland unter dem 25. April 1800 eine sehr ausführliche Schilderung von den vorzüglichen Eigenschaften des Leiningschen Fürstenhauses, wo er von 1783—87 auf's herzlichste verkehrte, und von dessen unglücklichem Schicksale während der Revolutionskriege.

Es war leicht vorauszusehen, daß Ifflands versöhnlichem Gemüte der harte Schluß, den er eigentlich mehr dem Publikum zu Liebe seinem Stücke „Bewußtseyn" gegeben hatte, nicht genügen würde, daß vielmehr auch Eduard Ruhberg noch glücklich werden mußte. Schon

[1]) Andere Lesart „dir" (jedenfalls Druckfehler).

im letzten Akte dieses Schauspiels war darauf hingewiesen, wenn der Baron von Werden sagt: „Einige Entfernung — dann kehren Sie wieder, und leben glücklich bey uns“. (V, 15.) Anderseits war aber dort auch schon angedeutet, daß Eduard nur in bürgerlichen Kreisen wieder die rechte Ruhe finden könnte. (IV, 3.) Um nun das fernere Schicksal Eduards und seine Wiederaufnahme unter die Reihen der Glücklichen zu schildern, schrieb Iffland die zweite Fortsetzung von „Verbrechen aus Ehrsucht“:

11. „Reue versöhnt“, ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Aufgeführt wurde es zuerst in Mannheim unter dem Titel „Mittelweg ist Tugendprobe“ am 15. Januar 1788. Gedruckt, Berlin 1789.

Tageb. d. Mannh. Sch. 2, 163—172; Allg. d. Bibl. 96, 116; Allg. Lit. Ztg. 1790. 3, 63 f.; Neue Bibl. d. sch. Wissensch. 49, 44—51.

Nach abermaligem mehrjährigem Umherwandern hat Eduard Ruhberg endlich bei dem Fabrikanten Walsing einen ihm zusagenden arbeitsreichen Wirkungskreis gefunden. Obwohl er selbst aber auch hier sein früheres Vergehen noch nicht vergessen kann, ist er doch der gute Geist der Familie geworden. Alle Familienglieder spüren seinen heilsamen Einfluß, und die Fabrik selbst ist durch ihn gewaltig in die Höhe gekommen. Der alte Walsing, dessen Frau schon längst tot ist, hat nun eine besondere Grille, er will keines seiner drei Kinder von sich lassen; darum soll die älteste Tochter Karoline den Major Randau nicht heiraten, trotzdem dieser Walsings herzlichster Freund ist, denn er könnte fort müssen und einst in der Schlacht fallen wie der Major Kleist, — und darum will er auch seinen Sohn Wilhelm, der gern in die Welt hinaus möchte, nicht ziehen lassen. Eduards Verdienst ist es nun, durch seinen beredten Einfluß nicht nur die Einwilligung des Vaters zur Heirat zu bewirken, sondern ihn auch zu bestimmen, selbst mit Wilhelm in die Welt hinauszugehen. Nachdem Eduard so das Glück einer ganzen Familie gestiftet hat, da ist auch sein Schicksal versöhnt, und ein glückliches Wiedersehen zwischen ihm und seiner Mutter, die ihm zugleich auch den Segen des verstorbenen Vaters bringt, giebt Eduard Ruhberg endlich den Frieden des Herzens wieder.

Dies ist der dürftige Inhalt der ersten vier Akte des Stückes, der also eigentlich nur in schönen Reden besteht. Damit aber wenigstens etwas Handlung in das Schauspiel komme, hat Iffland mancherlei Zuthaten gemacht, die alle mehr oder weniger gewaltsam herangezogen sind.

Der Major ist von der kindischsten Eifersucht, und Eduard muß ihm natürlich durch sein Verhalten zu Karoline immer in recht thörichter, plumper Weise Veranlassung dazu geben; ein Duell zwischen beiden wäre fast unvermeidlich gewesen, aber Eduards vorzüglicher Charakter bringt alles wieder in's rechte Geleise. — Wilhelm ist so davon überzeugt, sein Vater würde ihm eine abschlägige Antwort geben, daß er gar nicht den Versuch macht, ihn um Erlaubnis zur Reise zu bitten, sondern sich von seinem Schulfreunde Lasting verleiten läßt, die Kasse seines Vaters anzugreifen (wie einst Eduard in „Verbrechen aus Ehrsucht"), um sich dann heimlich davon machen zu wollen. Damit erhält aber Ruhberg Gelegenheit, den jungen Mann auf den rechten Weg zurückzuführen und so seine eigene Schuld im „Buche der Vergeltung" etwas zu mildern. — Marie, die zweite Tochter Walsings, hat eine herzliche Zuneigung zu Eduard gefaßt, und der Vater würde durch eine Verbindung zwischen den beiden auch einen Herzenswunsch erfüllt sehen, denn Marie bliebe dann ja bei ihm, aber Eduards Liebe zu Sophie, der Pflegetochter des Ministers von Werden (s. „Bewußtseyn"), besteht glücklich diese Probe.

Trotz der langatmigsten Dehnung dieser Episoden war es Iffland aber doch nur gelungen, vier Akte damit zu füllen, und so mußte denn eine Wiederholung der Wiedersehensszene, jetzt zwischen Eduard und Sophie, den ganzen Inhalt des fünften Aufzuges bilden, damit Eduard, dessen Schuld nun vergeben ist, jetzt auch das ersehnte Liebesglück fände.

Es dürfte schwer sein, unter allen folgenden Schauspielen Ifflands ein ebenso langweiliges wie „Reue versöhnt" herauszufinden. Kaum irgendwo verspürt man einen frischen, belebenden Geist darin, in den salbungsvollsten, einförmigsten Reden wickelt sich das Ganze ab. Einige wenige Sätze könnte man vielleicht daraus hervorheben, die eigentlich die Grundgedanken aller der endlosen Reden abgeben: „Haßt die Prunkgelage der feinen Welt, und übt die Haustugend unserer Väter: G a s t f r e u n d s c h a f t. Ihr gebt Erquickung und Freude — und Euer Gast giebt Euch einen Theil seines Herzens." (III, 4.) — „Kein Vater würde je gekränkt, wenn Kinder fähig wären zu begreifen, wie Väter fühlen." (IV, 3.) — „Kampf gegen Vorurtheil ist Kampf für Tugend." — „Wer sich edel erhebt — ist mehr als wäre er nie gefallen." (V, 11.) Auch nicht eine Szene des Stückes ist frei von solchem und ähnlichem unerträglichen Geschwätz.

Ein großer Fehler des Dramas liegt schon darin, daß Vieles, obwohl eine ganz fremdartige Handlung zu Grunde liegt, doch ohne Kenntnis des Schauspiels „Bewußtseyn" gänzlich unverständlich bleiben würde. Dem unbefangenen Leser muß es auch auffallen, worin denn eigentlich das immer und immer wieder betonte große Verdienst Ruhbergs liegen soll. Die Personen der Walsingschen Familie sind alle so charakterisiert, und die Handlung des Stückes ist derartig, daß ohne besondere Künstelei solche Verwicklungen, wie sie hier geschildert werden, gar nicht hätten entstehen können, daß jedenfalls eine sehr geringe Portion gesunden Menschenverstandes hingereicht hätte, alles zu schlichten. Im Grunde genommen, ist darum Ruhberg eigentlich völlig überflüssig bei der ganzen Handlung, und doch bemerkt man überall das Bestreben des Dichters, alles, was geschieht, als ein Verdienst Eduards hinzustellen. Unverständlich bleibt auch der Titel, denn von einer Reue Eduards ist in dem ganzen Werke nicht die Rede.

Eduard selbst ist hier zu einem wahren Grandison geworden, zu einem „Good Man" im eigentlichsten Sinne des Wortes, der stets das Gute thut, weil er gar nicht in die Möglichkeit versetzt wird, auch das Böse wählen zu können. Dabei ist er hier noch sentimentaler, noch empfindsamer geworden als im „Bewußtseyn." Sehr lächerlich wirkt es, wenn zu wiederholten Malen die Rede davon ist, „wie im Hauptbuche die Zahlen von seinen Thränen ausgelöscht sind". (I, 3; II, 9 und öfter.) — Sämmtliche übrigen Personen, vom Hausvater bis zum Gesinde, sind von ermüdender Einförmigkeit; beständig würzen sie ihre moralisierenden Reden mit einem Strome von Thränen. Ja, manchmal scheint es fast, als ob die Personen nur zu dem Zweck auf die Bühne kämen, um sich hier auszuweinen. Walsing soll zwar der beste Mann, der liebevollste Vater sein, aber sein Verhalten gegen seine Kinder kann man doch nicht anders als sehr lieblos bezeichnen. Ganz undenkbar bleibt es, daß Wilhelm und Marie mit einer besonderen Liebe an ihm hängen, wenn er vor ihnen selbst Karoline sein „liebstes Kind" nennt. Ebenso unerklärlich und gekünstelt ist es auch, daß er, während ihm alle ihre Glückwünsche und Geschenke zu seinem Geburtstage, der am Tage der Handlung ist, darbringen, allein Ruhberg in seine Arme schließen und küssen soll. — Karoline ist eine unerträglich sentimentale Gestalt. — In Wilhelm wiederholt sich der leichtsinnige, haltlose Charakter Eduards aus „Verbrechen aus Ehrsucht", hier nur gepaart mit viel größerer Rührseligkeit. — Mit ziemlich frischer Natürlichkeit ist nur Marie ausgestattet, und unzweifel-

haft muß sie deshalb auch am meisten die Sympathie des Zuschauers gewinnen. Aber umso mehr wird dieser dann enttäuscht sein zu sehen, daß für sie allein der Dichter am Schlusse nichts übrig hat, daß sie nicht allein dem Geliebten entsagen, sondern sogar noch seine Heirat mit einer anderen segnen muß. Schon einmal haben wir die Beobachtung machen müssen an Philipp in den „Mündeln“, daß gerade die edelste und beste Person des Stückes auf ihren Herzenswunsch verzichten mußte, während alle übrigen im Uebermaße glücklich wurden. — Der Major wird als ein braver, kühner Held in der Schlacht hingestellt, was ihn aber nicht hindert, sich in den gefühlsseligsten Predigten zu ergehen. Stets führt er das point d'honneur im Munde, ist dabei jedoch gegen seine eigene Braut und gegen andere Personen so schroff und ausfallend, als ob diese nicht auch ihre Ehre besäßen. — Von einer Charakteristik der Mutter Eduards und Sophiens kann überhaupt keine Rede sein.

An einzelnen Schönheiten ist in dem Schauspiele wahrlich auch kein Reichtum, die langen Reden ersticken eben alles. Lobend hervorheben muß man jedoch das recht natürlich und lebenswahr geschilderte Wiedersehen zwischen Mutter und Sohn. Sehr wahrheitsgetreu hat Iffland hier die unvermutete Freude, das unerwartete Glück, das den Menschen erst allmählich seine Fassung und Sprache wiedergewinnen läßt, gezeichnet. Wirklich aus dem Leben ist die Szene geschöpft, und wohl mochte Iffland dabei sein eigenes erstes Wiedersehen mit seinen Eltern im Frühjahr 1779 nach seinem eigenmächtigen Fortgange aus Hannover vorschweben. Sehr ernüchternd und kalt wirkt dagegen die Wiederholung der Wiedersehensszene mit Sophie im fünften Akte, die doch viel ergreifender und wirksamer mit der ersten hätte vereinigt werden können. Fortwährend ist in „Bewußtseyn“ und in „Reue versöhnt“ von der innigen, herzlichen Liebe Eduards zu Sophie gesprochen worden, hier ist die einzige Stelle, an der Iffland uns selbst wirklich etwas davon hätte sehen und fühlen lassen können, aber hier wissen sie sich nur ganz triviale, allgemeine Redensarten zu sagen. Doch darf dies eigentlich bei Iffland kaum wunder nehmen, denn abgesehen von den „Jägern“ und „Hagestolzen“ hat er es nirgends verstanden, der herzlichen Zuneigung zweier Liebenden warmen Ausdruck zu geben. Stets muß sich bei ihm die Liebe der Freundschaft, dem Gehorsam gegen die Eltern unterordnen. Nach allem, was wir über Iffland wissen, scheint er selbst auch eine tiefe, innige Liebe nie empfunden zu haben, und seine Heirat 1796 mit Louise Margarethe Greuhm, der Tochter

des Fürstlich Leiningschen Hofraths Greuhm, scheint er, wie uns Uhde erzählt,[1]) auch mehr gezwungen als freiwillig eingegangen zu sein.

Von der ursprünglichen Schuld Eduards an dem Kassendiebstahl beim Vater mußte doch ein großer Teil den ehrgeizigen Bestrebungen der Mutter zugeschoben werden; desto mehr aber fällt es auf, daß Iffland dieses Umstandes gar nicht mehr gedenkt. Von der richtigen Erwägung darüber ausgehend, hatte er in der ersten Fassung des Schauspiels die Mutter kniefällig ihren Sohn um Verzeihung bitten lassen für seine „irre geführte Bildung". Dieses unerhörte Ereignis hatte jedoch den Unwillen der Kritik in so hohem Maße hervorgerufen, daß Iffland später diese ganze Szene gestrichen hat.

Den Beifall des Publikums hat „Reue versöhnt" wegen der zahlreichen Mängel auch nie gefunden. Iffland gesteht selbst, es sei in Mannheim „ohne Beifall"[2]) gegeben, und auch an anderen Theatern verschwand es nach der ersten Aufführung bald wieder. — Von einer Uebersetzung ist nichts bekannt.

Es würde eine unfruchtbare und viel zu weitgehende Aufgabe sein, den Schauspielen Ifflands noch weiter im einzelnen zu folgen. Die bisher behandelten Stücke reichen auch vollkommen hin, Iffland als Dramatiker kennen zu lernen. Durch die schnelle Aufeinanderfolge der Werke war ihm diese Art der dramatischen Dichtkunst sehr vertraut, man kann sagen, zu etwas Handwerksmäßigem geworden, sodaß es ihm nun gar nicht schwer fiel, einen alltäglichen Vorgang aus dem Leben nach dem anderen dramatisch zu behandeln. — Alle Vorzüge und alle Nachteile der Dramen sind in den bisherigen Stücken schon enthalten. Können uns die „Jäger" besonders als ein Muster für die Schönheiten seiner dramatischen Muse, für die liebevolle, innige Ausmalung der schlichten häuslichen Freuden und für die natürliche, getreue Wiedergabe ungeschminkter, gewinnender Gesinnung gelten, so sind die „Mündel" bezeichnend für die bei ihm oft zu tadelnde Verworrenheit und Unwahrscheinlichkeit der Handlung und für die zu sehr übertriebenen und zugespitzten Charaktere, und endlich in „Reue versöhnt" finden wir, wie in keinem zweiten

[1]) H. Uhde, Denkwürdigkeiten, a. a. O. 2, 90.
[2]) Theatr. Laufbahn. S. 76.

Stücke, die Rührseligkeit ausgeprägt, die sehr bald dann die ganze Ifflandsche Dramatik so in Verruf gebracht hat. Innerhalb dieses Rahmens bewegen sich fast alle ferneren Schauspiele Ifflands; immmer kehren dieselben Motive und Charaktere wieder, und nur sehr selten wird ein neues Moment hineingebracht. Man kann sich nicht verhehlen, daß die beiden letzten größeren Werke einen gewaltigen Rückschritt bedeuten, aber anderseits muß man doch auch anerkennen, daß die Mehrzahl der folgenden Stücke weit über diesen steht, und daß einige von ihnen es, ebenso wie die „Jäger", wohl verdienten, der Vergessenheit wieder entrissen zu werden.

---

12. Luassan, Fürst von Garisene. Ein Prolog in Einem Aufzuge mit Chören. Zur Feier der näheren Vereinigung zwischen Fürst und Land wurde dieser am 3. Januar 1790, am Geburtstage Ludwigs von Nassau-Saarbrücken, auf dem Gesellschaftstheater zu Saarbrücken gegeben. Gedruckt, Mannh. 1790.

Allg. d. Bibl. 102, 86 f.; Oberd. allg. Lit. Ztg. 1790. 1, 1036.

Unter fingierten orientalischen Namen werden hier echt deutsche Personen und Verhältnisse geschildert. Der Name Luassan ist zweifellos entstanden aus L(udwig) und der Umkehrung von Nassau. In den Recensionen kehrt häufig die falsche Form Liussan wieder. — Iffland ermahnt hier, die Fürsten mit Rücksicht auf ihre schwierige und verantwortliche Stellung nicht zu hart zu richten, und zeigt, daß anderseits das größte Glück für einen Herrscher „Geduld und Gleichmut" ist und ein treu liebendes Weib, eine rechte Landesmutter. Wohlfahrt und Zwietracht treten personifiziert als Feen auf.

Zur Belohnung wurde Iffland vom Fürsten Ludwig eine Pension von 300 Fl. ausgesetzt, die er jedoch unter der französischen Revolution bald wieder verlor, was sicherlich sehr mit dazu beigetragen haben wird, seinen Haß gegen diese zu schärfen.[1])

13. Figaro in Deutschland. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen für Gesellschaftsbühnen. Nach der Vorrede hat Iffland dieses Lustspiel auf besondere Anregung hin geschrieben und am 1. Februar 1790 beendigt. Er stellt es selbst als ungeeignet für eine öffentliche Auf-

---

[1]) Pichler, Chronik &c. S. 114.

führung hin und empfiehlt es mehr den Privatbühnen; zu diesem Zwecke befinden sich auch ein sehr ausführlich charakterisiertes Personenverzeichnis und genaue szenische Angaben dabei. Gedruckt, Berlin 1790.

Neue Bibl. d. sch. Wiss. 49, 51—57; 50, 26; Allg. d. Bibl. 104, 150 ff. (Eine sehr unrichtige Kritik.); Allg. Lit. Ztg. 1790. 4, 775 f.; Oberd. allg. Lit. Ztg. 1790. 2, 29; 1797. 2, 833—838; Körner an Schiller vom 29. Juni 1790[1]); Alb. Köster, Schiller als Dramaturg. Berl. 1891. S. 230.

Das Lustspiel ist eine im allgemeinen nicht ohne Humor und Geschick geschriebene Satire auf die Gallomanie der Deutschen, besonders der kleinen deutschen Fürstenhöfe, die das Gute der französischen Nation nicht sehen und nur das Lächerliche, Alberne annehmen. Unter dem Helden des Stückes, dessen Namen der damals allgemein beliebte Figaro Beaumarchais' hergegeben hat, verbirgt sich ein redlicher, treuherziger Deutscher, der Baron Forst, der den sog. französischen esprit und grace dieser Nachäffer sich in der eigenen Dummheit fangen läßt.

14. Frauenstand. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. In Hamburg als „Schauspiel" aufgeführt am 12. April 1790[2]); in Weimar in einer Bearbeitung von Vulpius am 20. Okt. 1792 und öfters. Gedruckt, o. O. 1791; Leipzig 1792.

Neue Bibl. d. sch. W. 50, 45—52; Neue allg. d. Bibl. 4, 225—27; Allg. Lit. Ztg. 1793. 1, 129 ff.; Neue Nürnb. gel. Ztg. 1792. S. 751 f.; L. F. Huber, Sämmtl. Werke 2c. Tübingen 1806. 1, 393.

Ein guter, aber charakterschwacher Mann läßt sich durch vornehme Schurken, die ihn heimlich ausbeuten, verleiten, sein stilles häusliches Familienglück zu verachten, bis ihn in seinem Unglück die Hochherzigkeit seiner Frau auf den rechten Weg zurückbringt. Der leitende Gedanke dabei ist: „Niemand kennt den Trost des Hausglücks, den nicht Unglück trifft." (V, 18.) „Wünscht niemandem Gold- noch Pracht- noch Ehrenstellen — wünscht jedem Biedermann ein gutes Weib!" Die ersten Akte sind recht gut durchgeführt, in den letzten ist dagegen die Handlung wieder sehr auf Schrauben gestellt. Hier führt Iffland nach Goethes

[1]) K. Goedeke, Schillers Briefwechsel mit Körner 2c. Leipzig 1874. 1, 374.

[2]) Zur ersten Aufführung der folgenden Dramen vergl. auch: „Journal d. Luxus und der Moden"; C. Schäffer und C. Hartmann, Die Königl. Theater in Berlin. Berl. 1886 u. Meyer, Schröder, a. a. O.

(„Götz") und Schillers („Don Carlos") Vorgang auch zum erstenmal ein Kind sehr wirksam redend ein.

H. J. v. Collins Schauspiel „Scheinverbrechen oder Julie von Villenau" (1794) erinnert in mancher Hinsicht an dieses Ifflandsche Werk.

15. Der Herbsttag. Ein Lustspiel in fünf Aufz. Aufgeführt in Hamburg am 3. September 1790, in Mannheim am 16. Nov. 1790. Wurde bald eines der beliebtesten Stücke der deutschen Bühnen. Gedruckt, Leipzig 1792.

N. Bibl. d. sch. W. 50, 38—45; Neue allg. d. Bibl. 4, 225 ff.; Allg. Lit. Ztg. 1793. 1, 129 ff.; Neue Nürnb. gel. Ztg. 1792. S. 629 ff.; L. F. Huber, a. a. O.; L. Tieck, Dramat. Bl. Breslau 1826. 1, 123; Biedermann, Goethes Gespr. 8, 190—93.

Der Dichter zeigt hier, daß die sogenannten verfeinerten Sitten der Stadt nicht geeignet sind, das häusliche Glück zu befördern; ein ungetrübtes Glück gewähren nur die schlichten ländlichen Sitten. Marie, die Tochter des Gutsbesitzers Selbert, verschmäht einen bürgerlichen Bewerber zu Gunsten eines adeligen Lebemannes; der älteste Sohn Fritz hat die Tochter eines schlichten Handwerkers unglücklich gemacht, um sie nun zu verlassen; und der brave Peter, der jüngste Sohn, soll ein von ihm geliebtes liebenswürdiges Mädchen nicht zur Frau haben. Ein alter Jugendfreund Selberts, der Licentiat Wanner, bringt, ähnlich wie Gemmingens Hausvater, schließlich alles wieder in's rechte Geleise, und die Feier des Herbsttages schließt so mit drei Heiraten. Peter bekommt seine Amalie, Fritz muß die Verlassene heiraten, und Marie wählt, nachdem sie sich von der Unwürdigkeit des Adeligen überzeugt hat, doch den Bürgerlichen. (Vergl. „Verbrechen aus Ehrsucht".) Verschiedene sehr gut entworfene Charaktere zeichnen das Stück aus, besonders Peter und die Schwiegermutter Selberts. Der alte joviale Licentiat Wanner war eine Lieblingsfigur E. T. A. Hoffmanns.[1]) Der Adelige v. Lechner hat manche Aehnlichkeit mit Lovelace in Richardsons „Clarissa". (Auch ein Duell.)

16. Friedrich von Oesterreich. Ein Schauspiel aus der vaterländischen Geschichte in fünf Aufz. Das einzige historische Drama Ifflands, abgesehen von einigen späteren Uebersetzungen. Er schrieb es

[1]) G. Ellinger, E. T. A. Hoffmann. Hamburg u. Leipzig 1894. S. 15.

auf Anregung des Reichsfreiherrn von Dalberg, des Intendanten der Schaubühne zu Mainz. Aufgeführt wurde es zu Frankfurt am Main am 1. Oktober 1790, zur Krönungsfeier Kaiser Leopolds II., und wiederholt am 11. Oktober bei Gegenwart der Fürstlichkeiten. Auch an anderen Theatern kam das Stück zur Aufführung: schon am 15. November 1790 in Hamburg und am 23. Februar 1791 in Dresden. Gedruckt, Gotha 1791 und im 2. Bande der „Deutschen Schaubühne", Augsburg 1791.

Neue Bibl. d. sch. W. 50, 31—37; Allg. d. Bibl. 113, 410 f.; Allg. Lit. Ztg.[1]) 1791. 1, 7 ff.; Götting. Gel. Anz. 1791. S. 439 f.; Goth. gel. Ztg. 1791. S. 129 f.; S. 332.

Das Schauspiel behandelt in freier Weise ein Ereignis aus dem Leben Kaiser Friedrichs III. (1440—1493), wie er sich edelmütig Elisabeths, der Witwe Albrechts von Ungarn (Kaiser Albrechts II., 1438—39), und ihres kleinen Sohnes Ladislaus, die von den Ungarn bedrängt werden, annimmt. — In dem Anhange verbreitet sich Iffland ausführlich über seine Quellen.

17. Elise von Valberg (Wallberg). Ein Schauspiel in fünf Aufz. Aufgef. am 11. Apr. 1791 in Hamburg und am 17. Mai 1791 in Mannheim. Gedruckt, Leipzig 1792.

Neue Bibl. d. sch. W. 50, 52—60; Neue allg. d. Bibl. 5, 538; Allg. Lit. Ztg. 1793. 3, 247 f.; Meyer, F. L. Schröder, a. a. O. 2, 1, 55; Neue Nürnb. gel. Ztg. 1793. S. 174.

Man bezeichnet dieses Schauspiel allgemein als eine „Hofverführungsgeschichte". Dem Stücke einen solchen Namen geben, heißt jedoch ganz den Charakter der Ifflandschen Dramatik verkennen. Von einer eigentlichen Verführung ist in dem ganzen Stücke kaum die Rede. Es kommt dem Dichter nur darauf an, die unschuldige, naive Elise in das Schloß des Fürsten, der mit seiner Gemahlin unglücklich lebt, zu bringen, durch sie das gute Verhältnis zwischen den beiden wiederherstellen zu lassen und zu verkünden, daß auch für die Fürsten das höchste Glück ein gutes Herz und eine herzliche „bürgerliche Fürstenehe" ist. (Vergl. „Luassan".) Charaktere und Handlung enthalten sehr viele Unwahrscheinlichkeiten. E. Martin will das Fürstenpaar, dessen Versöhnung dargestellt wird, auf Karl August und Louise von Weimar

---

[1]) Diese Kritik stammt von A. W. von Schlegel. (s. auch: A. W. v. Schlegel, Sämmtliche Werke, herausg. von E. Böcking. Leipzig 1846—47. 10, 46 f.)

deuten.[1]) Das Drama zeigt große Uebereinstimmungen mit Lessings „Emilia Galotti".

18. Die Kokarden. Ein Trauerspiel in fünf Aufz. Zuerst Gustav III. v. Schweden gewidmet. Auf Befehl Kaiser Leopolds II. hat Iffland das Stück „gegen gewaltsame Staatsumwälzungen" geschrieben. Schröder hat es bereits am 5. Mai 1791 in Mannheim gelesen.[2]) Er nannte es „ein treffliches Stück, das aber sicherlich auf keinem Theater Deutschlands aufgeführt wird". Es fanden jedoch einige Darstellungen statt, am 14. Oct. 1791 in Leipzig und im folgenden Jahre zwei in München, am 11. und 20. Mai, allerdings ganz ohne Beifall. Gedruckt, Leipzig 1791.

Neue Bibl. d. sch. W. 46, 95; 50, 27—31; Allg. d. Bibl. 109, 124—128; Allg. Lit. Ztg. 1793. 4, 189 f.; Götting. gel. Anz. 1792. S. 359; Theatr. Laufbahn. S. 90 f.; Oberd. allg. Lit. Ztg. 1791. S. 1006.

Das Stück behandelt den revolutionären Aufstand in einem kleinen Staate. Als die verblendeten Aufrührer, die mit einer Kokarde geschmückt sind, die Gräuel sehen, die sie angerichtet haben, und bemerken, daß sie trotzdem nichts gewonnen haben, da wenden sie sich von selbst wieder ihrem alten Fürsten zu. — Das Drama bleibt trotz Schröders günstiger Kritik sehr abgeschmackt und zog Iffland auch von der ganzen damaligen Presse den bittersten Hohn und Spott zu. Er schrieb dann selbst dagegen eine Rechtfertigung, besonders gegen die Recension in der „Oberd. allg. Lit Ztg.", einen Artikel in Schloezers Stats-Anzeigen. 17, 252. Göttingen, vom 9. März 1792 — und später noch einmal 1793 in der Prosaschrift „Blick in die Schweiz". S. 78. 107.

19. Die Hagestolzen. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Aufgef. am 31. Oktober 1791 in Frankfurt a. Main, am 3. November in Mannheim, am 22. in Dresden und am 24. November 1791 in Hamburg. Gedr., Leipzig 1793 mit einer Widmung an Friedrich Wilhelm II. von Preußen.

Neue allg. d. Bibl. 9, 485.

---

[1]) Wackernagel, Geschichte der deutsch. Lit. 2. Aufl. Neubearb. v. E. Martin. Basel 1894. 2, 526.

[2]) Meyer, Schröder, a. a. O. 2, 1, 72.

„Die Hagestolzen“ sind zweifellos Ifflands bestes Lustspiel und stehen auch dem Schauspiele „Die Jäger“ nur wenig nach. — Ein schwacher Hofrath wird von seiner scheinheiligen Schwester, die auf sein Vermögen spekuliert und heimlich schon jetzt damit hinter seinem Rücken Wucher treibt, immer von einer Heirat zurückgehalten. Endlich aber durchschaut er die Schlechtigkeit der Schwester und heiratet ein schlichtes Landmädchen, die Schwägerin seines Pächters, die ihm herzliche Liebe entgegenbringt. „Das höchste Glück für den Menschen ist jemand um sich zu haben, den man lieb haben kann.“ (V, 15.) — Das naive Dorfkind Margarethe ist eine ganz köstliche Erscheinung; die beiden letzten Akte sind besonders wirkungsvoll und poetisch schön.

Handlung und Charaktere des Stückes zeigen große Uebereinstimmung mit Gotters „Erbschleichern“ (1788).[1]) Zweifellos hat Iffland hiermit das ziemlich ungeschickt angelegte Werk seines väterlichen Freundes, das aber doch in ganz Deutschland großen Beifall gefunden hatte, wieder aufgenommen. Goethe plante gemeinsam mit Schiller selbst eine Fortsetzung.[2]) Bei einer Aufführung in Weimar am 10. Mai 1815 dichtete der Regierungsrath Peucer ein Nachspiel zu den „Hagestolzen“ mit Zusatz einiger Verse von Goethe, das mit einer Lobrede auf den berühmten, inzwischen verstorbenen Dichter schloß.[3]) Später wollte Goethe eine Aehnlichkeit des Stückes mit einem chinesischen Drama erkennen, das im „Morgenblatt“ 1818, Nr. 86—96 übersetzt erschien, „Des Greises spätes Kind“ von Wu Han Schin.[4]) — Von Ed. Devrient wurden die „Hagestolzen“ für die moderne Bühne neu bearbeitet. Gedruckt ?

The Bacchelors. Com. in 5 Acts, translated from the German of A. W. Iffland. London 1799. — Pebersvendene, eller Höhösten [? Hœsten] (af A. W. Iffland), omarkedet af Falsen. Kopenh. 1798.[5])

20. Alte Zeit und neue Zeit. (Auch „Alte Welt und neue Welt“ genannt.) Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Zuerst aufgeführt in Dresden am 30. Januar 1792, in Hamburg am 16. April

---

[1]) R. Schlösser, Gotter, a. a. O. S. 269 f.

[2]) Biedermann, Goethes Gespr. 5, 58.

[3]) Goethe, Hempel. 11, 395—408.

[4]) Ebda. 29, 812.

[5]) Die dänische Uebersetzung ist von Jördens, Lexikon ꝛc. 6, 370 als Uebersetzung von „Herbsttag“ (Nr. 15) angegeben.

als erstes Stück nach der Landestrauer um Kaiser Leopold II.[1]) und in Leipzig am 20. April desselben Jahres. Gedruckt, Leipzig 1795 (nicht 1794).

Neue allg. deutsche Bibl. 24, 331—33; Allg. Lit. Ztg. 1796. 1, 717 f.; Götting. gel. Anz. 1795. S. 599 f.; Oberd. allg. Lit. Ztg. 1796. S. 1180; Thalia und Melpomene, herausgeg. v J. Reichsgr. v. Soden. Chemnitz 1797. B. 1. H. 1 u. 2.

Das Drama illustriert den Satz, daß der neumodische Luxus Wohlstand und Familienglück untergräbt. — Der leichtsinnige Sohn eines biederen Amtmanns gerät durch übermäßigen Aufwand mit seiner Familie in das größte Unglück, während die Familie der einfachen rechtschaffenen Tochter den verdienten Segen findet. Als echter „Hausvater" wendet der alte Amtmann schließlich das Unglück der Familie wieder zum Besseren. — Schon Tieck wies auf mehrere Uebereinstimmungen zwischen diesem Schauspiel und Schröders „Vetter aus Lissabon" hin.[2]) — Zur Aufführung des Dramas bei Wiedereröffnung des Weimarer Theaters am 7. Oktober 1794 dichtete Goethe einen Prolog.[3])

Tempi antichi e tempi moderni. Commedia del A. G. Iffland — da Bartolommeo Benincasa. In Venezia 1805. (Auch gedruckt im Anno Theatrale. II. tom. II.)[4])

21. Der Eichenkranz. Ein Dialog zu Eröffnung der Frankfurter National-Schaubühne bey der Krönungsfeier Ihro Majestät Kaiser Franz II. Wurde dort am 15. (?) Juli 1792 und später noch einmal in Brünn am 9. Aug. 1792 aufgef. Gedr., Frankfurt a. Main 1792.

Neue allg. d. Bibl. 68, 381.

Das einaktige Gelegenheitsstück ist mit deutlicher Anspielung auf die französische Revolution geschrieben. — In einem Dorfe wählen treue, redliche Bauern einen neuen Ortsvorstand unter einer mächtigen Eiche. Zwei Fremde kommen hinzu, raten ihnen, sich doch selbst zu regieren und überhaupt die alte unnütze Eiche umzuhauen und nützliche Obstbäume dafür zu pflanzen. Aber die ehrlichen Landleute wollen von

---

[1]) Meyer, Schröder. 2, 1, 109.

[2]) Tieck, Dramat. Bl., a. a. O. 3. 126.

[3]) Goethe, Hempel. 11, 230 f.

[4]) Diese und die italienischen Uebersetzungen der folgenden Schauspiele befinden sich auf der Straßburger Bibliothek.

solchen Neuerungen nichts wissen. „Alte deutsche Treue und Redlichkeit. — Das Wort sey heilig und werde nie zu Spott!“

22. Die Vorurtheile, oder Allzuscharf macht schartig. Ein Schauspiel in fünf Aufz. Aufgef. in Prag am 2. und in Leipzig und Hamburg am 14. Sept. 1792. Gedruckt, Leipzig 1795 (nicht 94).

Neue allg. d. Bibl. 24, 331—34; Allg. Lit. Ztg. 1796. 1, 717 f.; Götting. gel. Anz. 1795. S. 597—600; Oberd. allg. Lit. Ztg. 1796. S. 1180; Thalia und Melp. (s. Nr. 20.)

Das Schauspiel lehrt, daß, wenn man gegen einen mächtigeren Gegner die gute Sache verfechten will, man sich wohl hüten muß, ihn zum Gegenstande des Spotts zu machen. „Sage Deine Meinung frey, aber witzle nie!“ (V, 12.) — Ein junger Mann, Philipp, dessen Vater wegen allzu großer Freimütigkeit in seinen Reden hat außer Landes fliehen müssen, sucht durch Beweise die Ehre seines Vaters wiederherzustellen, macht sich dabei aber der gleichen Unvorsichtigkeit schuldig und bringt dadurch sich und alle seine Angehörigen in die mißlichste Lage, bis plötzlich der totgeglaubte Vater wieder erscheint und alles wieder gut macht. — Philipp hat große Aehnlichkeit mit Philipp in den „Mündeln“.

Den skarpe kniv kan let faæ skaar. Skuespil i fem Akter, af A. W. Iffland. Kopenh. 1797.

23. Scheinverdienst. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Aufgeführt in Hamburg am 13. November 1792 als „Lustspiel“ und am 7. Januar 1793 in Dresden. Gedruckt, Leipzig 1795.

Neue allg. d. Bibl. 24, 331—34; Allg. Lit. Ztg. 1796. 1, 717 f.; Götting. gel. Anz. 1795. S. 598. Oberd. allg. Lit. Ztg. 1796. S. 1180 f.; 1798. S. 1130; Thalia und Melp. (s. Nr. 20.); Bertuch, Journal des L. u. d. Mod. 8, 470 f.; Meyer, Schröder, a. a. O. 2, 1, 112; Biedermann, Goethes Gespr. 1, 185.

Das Drama richtet sich gegen die Erziehung der Kinder allein durch die Frau. — Die beiden ältesten Söhne des rechtschaffenen, aber gegen seine Frau zu nachsichtigen Geheimen Sekretärs Seefeld, die ganz in den eitlen Anschauungen der Mutter aufgewachsen sind, kommen endlich mitsammt der Mutter, nachdem sie ihre Familie fast ruiniert haben, zu der Einsicht, daß alle ihre vermeintlichen Verdienste nur Schein sind. Die beiden jüngsten Kinder dagegen, die nach dem Vater arten, können den

älteren dann als leuchtende Vorbilder dienen. Der Vater, der sich endlich aufrafft, und ein alter Stabschirurgus Rechtler, eine getreue Kopie nach einem alten Originale, dem hannoverschen Stabschirurgus Döcht, der früher in Ifflands väterlichem Hause alle Abende sein Pfeifchen rauchte,[1]) lenken schließlich alles wieder zum Guten. „Schenkt Dir Gott Söhne, junger Mann, und das Weib legt ihre Hand an deren Bildung, so reiß sie zurück." (V, 17.) — In der Anlage der Charaktere ist dieses Schauspiel ein vollkommenes Gegenstück zu „Alte Zeit und neue Zeit"; manches erinnert auch an „Verbrechen aus Ehrsucht". — Einzelne Züge sind gemeinsam mit Wagners „Reue nach der That" (1775).

Dat er ikke alt Guld, hvad der glimrer, Skuespil af A.W. Iffland. Kopenh. 1797.

24. Die Verbrüderung. Ein Schauspiel in Einem Aufzuge. Zur Jubelfeier der fünfzigjährigen Regierung Karl Theodors, Churfürsten von Pfalz-Baiern, aufgeführt am 1. Januar 1793 in Mannheim. Gedruckt, Mannheim 1793.

Neue allg. d. Bibl. 68, 381. Pichler, Chronik, a. a. O. S. 126.[2])

Auf einem Landgute vereinigen sich Vertreter des Adels, der Wissenschaft, des Bürger- und Bauernstandes, um in langen Reden das fünfzigjährige Regierungsfest ihres gütigen Landesherrn Karl Theodor und seiner Gemahlin Elisabeth Auguste zu feiern. Das Stück ist ohne besonderen Wert, fand aber doch eine gute Aufnahme. — Einige Hinweise auf die französische Revolution.

25. Der Genius. Ein Prolog zur Feier der Anwesenheit König Friedrich Wilhelms II. von Preußen im Theater zu Mannheim am 3. August 1793. Ein Druck des Stückes ist nicht bekannt.

Pichler, Chronik, a. a. O. S. 128.

26. Der Vormund. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Aufgeführt in Mannheim am 7. November 1793 und zwei Tage später in Berlin zur Feier der Wiederkehr des Königs und Kronprinzen aus dem Feldzuge. Gedr., Leipzig 1795.

---

[1]) Böttiger, Literarische Zustände und Zeitgenossen. Leipzig 1838. 1, 99.

[2]) Pichlers Inhaltsangabe ist unrichtig.

Neue allg. d. Bibl. 28, 456 f.; Allg. Lit. Ztg. 1797. 2, 557 ff.; Meyer, Schröder. 2, 1, 116 f.

Ein uneigennütziger, rechtschaffener Vormund hat seine Schutzbefohlene stets von allen verderblichen Vergnügungen des Lebens zurückgehalten, damit sie einst im stillen, häuslichen Frieden einer bürgerlichen Ehe ihr Glück fände. Das Mädchen hat schon eine heimliche Neigung zu ihrem Vormunde selbst gefaßt, aber dieser weiß ihre Liebe auf den richtigen Gegenstand, einen braven jungen Mann, zu leiten. (Dasselbe Motiv schon in den „Mündeln" des Fagan.) — Damit verknüpft ist eine andere Handlung, indem die verwöhnten Kinder des Schwagers ihre erhofften Wünsche vereitelt sehen müssen. Dieser Schwager, der Kammerrath Gräber, ist nach Böttigers Zeugnis[1]) wiederum eine getreue Kopie nach dem Leben. Einen schändlichen K. Rath L. in Mannheim hatte Iffland damit so getreu abkonterfeit, daß das Publikum bei der ersten Aufführung laut schrie: „Er ist's! Er ist's!"

27. Die Reise nach der Stadt. Ein Lustspiel in fünf Aufz. Aufgef. am 5. Dezember 1793 in Dresden, im Januar 1794 in Hamburg, am 12. Februar in Berlin und Wien und am 4. März 1794 in Mannheim. Gedr., Leipzig 1795.

Neue allg. d. Bibl. 28, 456 f.; Allg. Lit. Ztg. 1797. 2, 557 ff.; Tieck, Dramat. Bl. 2, 5. 246; Schr. d. Goethe-Ges. 6, 76 f.

Die brave, aber etwas eitle Frau eines rechtschaffenen Einnehmers weiß ihren Mann endlich zu bereden, nach der Stadt überzusiedeln, kehrt aber, nachdem sie erfahren hat, daß Treue und Redlichkeit nur bei den schlichten ländlichen Sitten gedeihen, gern wieder zurück. Im allgemeinen ein ganz frisches Stück. Wurde noch 1840 in Hamburg gespielt.[2]) Einige Motive finden sich wieder in Kotzebues „Die Verwandtschaften" (1798), und ebenso erinnert in Becks „Chamäleon" (1801) das Landmädchen in der Stadt an Ifflands Stück.[3])

Il viaggio alla città. Commedia del Signor G. Iffland, traduzione inedita di Bartolommeo Benincasa. In Venezia 1805. (Auch im Anno Teatrale. II. tom. I.)

---

[1]) Böttiger, a. a. O. 1, 100. (s. Nr. 23.)

[2]) Uhde, Denkwürd. a. a. O. 2, 392.

[3]) Vergl. dazu: v. Vincke, Drei Mannheimer Schauspieler vor hundert Jahren. (Theaterg. Forsch. B. 6.) S. 48.

28. Die Aussteuer. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Aufgef. am 3. November 1794 in Berlin, in Hamburg als „Lustspiel" (wäre auch richtiger) im Dezember 1794. Gedr., Leipzig 1795.

Neue allg. d. Bibl. 29, 340 f.; Allg. Lit. Ztg. 1797. 3, 303 f.; Oberd. allg. Lit. Ztg. 1797. 833—836; Thalia und Melp. a. a. O. (s. Nr. 20.); Alb. Köster, Schiller als Dramaturg. Berl. 1891. S. 229; Biedermann, Goethes Gespr. 1, 184 f.[1])

Das Stück warnt davor, das Lebensglück der Kinder dem Golde aufzuopfern. — Ein verschwenderischer, mit Spielschulden überhäufter Rath Wallmann hat seine Tochter an einen alten reichen Amtmann Riemen verkuppelt. Zum Glück entpuppt sich der eigentliche Geliebte der Tochter, ein unbemittelter, strebsamer Sekretär, als natürlicher Sohn des Amtmanns. — Der Sohn des Raths liebt anderseits die Tochter des Präsidenten Darner, der mit Wallmann in bitterer Feindschaft lebt. Der plötzlich zurückkehrende, lange verschollen gewesene Bruder Darners, um den die Feindschaft entstanden war, beseitigt auch hier die Schwierigkeit. — Die ersten Akte sind recht interessant, gegen Schluß wird das Schauspiel jedoch sehr langweilig. — 1858/59 erschien es wiederum auf der Berliner Bühne in einer Bearbeitung von Fr. Titz.[2])

Udstyret, et Skuespil af A. W. Iffland. Kopenh. 1799.

29. Dienstpflicht. Ein Schauspiel in fünf Aufz. Aufgeführt am 9. Januar 1795 in Mannheim, am 18. Mai 1795 in Berlin. Gedr., Leipzig 1796.

Neue allg. d. Bibl. 38, 504 f.; Allg. Lit. Ztg. 1797. 2, 681 ff.[3]); Oberd. allg. Lit. Ztg. 1797. S. 833—837; Goth. gel. Ztg. 1797. 2, 913; Böttiger, a. a. O. S. 103; Tieck, Dramat. Bl. 1, 87—91; 2, 274 f.

Der alte Kriegsrath Dallner hat es sich zum Ziel gesetzt, einen hochangesehenen Betrüger zu entlarven. Nichts vermag ihn „von der geraden Linie der Pflicht" abzubringen, obwohl er sich selbst und seine Familie in die schlimmste Lage damit versetzt und seinen eigenen Sohn bloßstellen muß, so daß dieser sich in seiner Verzweiflung das Leben nimmt. Endlich gelingt es ihm, bis zum guten, wohlwollenden Fürsten durchzubringen und die gute Sache zum Siege zu bringen. — Episodisch

[1]) Vergl. Nr. 33. Anmerk.[2])

[2]) Brachvogel, a. a. O. 2, 369.

[3]) Kritik von A. W. v. Schlegel. Sämmtl. Werke, a. a. O. 11, 53 ff.

tritt ein wuchernder, aber doch mitleidiger Jude auf. (s. S. 33 f.) Rührende Kinderszenen. Das Schauspiel ist unstreitig eins der besseren Werke Ifflands. — Manche Anklänge damit zeigt „Der Geburtstag“, ein Schauspiel in vier Aufz. von Willemer. 1800.[1])

Embedsiveren af A. W. Iffland, oversat af Th. Thaarup. Kopenh. 1797. — Il Ministro d'onore. Dramma del Signor Giuseppe Federico Werz. In Venezia. 1804. (Auch im Anno Teatrale. I. tom. V.)

30. Die Geflüchteten. Ein Schauspiel in Einem Aufz. Zum Debüt für die Witwe des unvergeßlichen Schauspielers Beil. Als Witwe Wallmohr betrat diese darin am 5. März 1795 in Mannheim die Bretter und fand freundliche Aufnahme.[2]) Gedr. zuerst im 9. Bande der „Dramat. Werke“, Leipzig 1799.

Eine verarmte Witwe Wallmohr, die vor der Revolution hat fliehen müssen, hat sich mit ihrem Sohne an ihren reichen Schwager gewandt, wird von diesem aber lieblos behandelt. Ein armer, edelmütiger Fremder beschämt schließlich den lieblosen Verwandten. — Die Szenerie und manche Einzelheiten erinnern stark an Kotzebues „Indianer in England“ (1789).

31. Die Advokaten. Ein Schauspiel in fünf Aufz. Zuerst aufgeführt am 4. August 1795 in Mannheim, in Berlin am 2. November 1795 als „Der Zimmermann, oder die Advokaten.“ Gedr., Leipzig 1796.

Neue allg. d. Bibl. 38, 504; Allg. Lit. Ztg. 1797. 2, 681 ff.[3]); Oberd. allg. Lit. Ztg. 1797. S. 833—837; Tübing. gel. Ztg. 1797. S. 162—168.

Der Sohn des Zimmermeisters Klarenbach hat sich der Regierungskarriere zugewendet. Da er jedoch nicht genug Charakterstärke besitzt, den ehrgeizigen Versuchungen und den Lastern der Vornehmen widerstehen zu können, so tritt er auf Veranlassung seines alten rechtschaffenen Vaters und eines hochherzigen Mädchens freiwillig zurück. „Wer auf einer Stelle steht, wohin er nicht taugt, der trete aus Liebe für die

---

[1]) Th. Creizenach, Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne von Willemer. 2. Aufl. Stuttg. 1878. S. 6.

[2]) Theatr. Laufb. S. 107.

[3]) Kritik von A. W. v. Schlegel. (s. Nr. 29. Anmerk. [3]))

Tugend und das Vaterland selbst davon ab!" (V, 13.) — Teilweise recht gute Charakteristik.

Advokaten, Skuespil af A. W. Iffland, oversat af F. Schwarz, Kopenh. 1796.

32. Das Vermächtniß. Ein Schauspiel in fünf Aufz. Aufgef. am 12. September 1795 in Berlin, am 31. Oktober desselben Jahres in Weimar in einer Bearbeitung von Vulpius. Gedr., Leipzig 1796.

Neue allg. d. Bibl. 38, 502 f.; Allg. Lit. Ztg. 1797. 2, 681 ff.[1]); Oberd. allg. Lit. Ztg. 1797. 833—38; Goth. gel. Ztg. 1797. S. 913; Tüb. gel. Ztg. 1797. S. 162—68.

Ein Hofrath hat sich vor seinen habsüchtigen Verwandten in die ländliche Stille zurückgezogen. Aber auch hier weiß ihn seine schändliche Schwägerin aufzuspüren, um sein Vermögen an sich zu bringen, muß jedoch, nachdem ihre Schlechtigkeit öffentlich bekannt geworden ist und der Hofrath sein Vermögen für wohlthätige Zwecke angelegt hat, schmachvoll abziehen. Um nur etwas Geld zu bekommen, läßt sie dem Schwager ihr eigenes braves Töchterchen zurück.

Testamentet, et Com. af A. W. Iffland. Kopenh. 1799.

33. Der Spieler. Ein Schauspiel in fünf Aufz. Aufgef. im Jan. 1796 in Hamburg, am 25. Febr. in Berlin und am 17. März 1796 in Mannheim. Gedr., Leipzig 1798 im 3. B. der „Dramat. Werke".

Neue allg. d. Bibl. 37, 217 ff.; 61, 118 f.; Neue Bibl. d. sch. W. 59, 291 ff.[2]); Bibl. der red. u. bild. Künste. 7, 454 f.; Goethe. Weim. Ausg. IV. 12, 452. (Brief an Prof. Rambach.); Uhde, Denkwürdgk. 2, 158; Brechvogel, a. a. O. 2, 426 f.; Das Dramaturg. Wochenblatt in nächster Bezieh. auf d. Königl. Schausp. in Berlin. 1816. 3, 94. (Vergl. auch Hagen, Gesch. d. Theat. in Preußen. Leipzig 1854. S. 449.)

---

[1]) Kritik von A. W. v. Schlegel. (s. Nr. 29. Anmerk. [3]))

[2]) Diese Recension ist ein Abdruck aus Böttigers „Entwicklung des Ifflandischen Spiels &c." (s. Goedeke, Gr. 5, 264, b.) Die Kritik wird angegeben als Brief eines „jungen Kunstrichters" [= Goethe]. Vergl. dazu Biedermann, Goethes Gespr. 1, 184 ff.; Biedermann giebt jedoch nur den wesentlich veränderten Wortlaut nach Böttigers „Literar. Zust. und Zeitgen." wieder.

Ein junger Mann, der von seinem Onkel nur zum Wohlleben erzogen ist, hat gegen dessen Willen ein armes Mädchen geheiratet. Er wird deshalb vom Onkel enterbt und gerät, da er zu keinem Berufe tauglich ist, in die Hände des Falschspielers Posert, verspielt Vermögen und Ehre, wird aber schließlich von einem alten braven General gerettet. — Zahlreiche Kinderszenen. Das Schauspiel wurde sehr bald eines der beliebtesten Stücke der deutschen Bühne. Die Figur des Spielers war bekanntlich überhaupt sehr beliebt in der Dramatik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts[1]).

De Speeler of Revenge Praeg, Toonelspeel naar het Hoogduitsch van A. W. Iffland door D. Onderwater. Haag 1799. — Spillerne. Skuespil af Iffland. Kopenh. 1802. — Il Giuocatore im Anno Theatrale. II. tom. XII.

34. Hausfrieden. Ein Lustspiel in fünf Aufz. Am 3. Oktober 1796 in Hamburg unter Ifflands eigener Mitwirkung gespielt.[2]) Gedr., Leipzig 1799 im 5. B. der Dr. W. Wien 1802.

Neue allg. d. Bibl. 61, 121 f.; Neue Bibl. d. sch. W. 60, 334 f.

Die Ehe des Hofraths Stahl und die seiner Tochter ist durch Untreue der Männer getrübt worden; die verständige Hofräthin stellt aber durch Geduld, Nachsicht und Freundlichkeit den Hausfrieden wieder her. — Von allen Ifflandschen Stücken verdient dieses noch am ehesten den Namen „Lustspiel". Ein merkwürdig freier Geist herrscht in dem Ganzen, den man bei Iffland sonst gar nicht gewohnt ist. Sogar mit gutmütigem Scherz geht der sonst so strenge Sittenrichter über die eheliche Untreue der Männer hinweg. Manche guten komischen Züge machen das Stück ganz lesenswert.

La Pace domestica. Dramma del Signor A. G. Iffland, traduzione inedita del Dottore M. A. In Venezia 1806.

35. Das Gewissen. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen. Aufgef. im Dezember 1796 in Hamburg, am 15. März 1797 in Weimar und am 3. Mai 1797 in Berlin. Gedr., Leipzig 1799 im 7. B. der Dr. W.

---

[1]) Vergl. dazu: G. Fritz, Der Spieler im deutschen Drama des 18. Jahrh. Berl. Dissert. 1896.

[2]) Meyer, Schröder. 2, 1, 138.

[Gymnasiallehrer Heinrich], Ueber Ifflands neuest. ungedr. Schausp.: Das Gewissen, und die Vorst. dess. auf dem Provinzial-Theat. zu Breslau. Eine Didaskalie. Breslau 1797. (Neue Bibl. d. sch. W. 60, 325—339; Neue allg. d. Bibl. 37, 219 f.); Allg. Lit. Ztg. 1798. 2, 647; „An Iffland" von Joh. Kasp. Fr. Manso in Matthissons Lyrischer Anthologie. 15, 210 f.; Journal d. Lux. und d. Moden. Sept. 1797.

Der alte Rath Talland hat aus übergroßer Liebe zu seinen Kindern beim Tode eines Freundes diesem ein falsches Testament untergeschoben. Sein Gewissen martert ihn aber in der fürchterlichsten Weise, bis er schließlich unter der Last zusammenbricht. — Ein sehr unerquickliches Stück, die Moral darin oft recht bedenklicher Natur.

36. Achmet und Zenide. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Aufgeführt im Winter 1796 in Breslau mit Musik von Spindler. Gedruckt, Leipzig 1798 im 4. Bande der Dr. W.

Neue allg. d. Bibl. 61, 120. Bertuch, Journal 2c. 12, 28. 416.

Das Schauspiel geißelt die Habsucht und den Egoismus der Europäer. — Ein Abendländer hat sich ganz in das Vertrauen des türkischen Statthalters Achmet geschlichen und benutzt seine Gastfreundschaft dazu, ihm sein junges Weib Zenide zu verführen, wird jedoch noch im letzten Augenblicke entlarvt. Nach türkischen Gesetzen sind aber Achmet und Zenide durch ihr Verhalten dem Tode verfallen. Darum verhilft nun der rechtschaffene Mufti ihnen zur Flucht nach Europa, wo man „auch das höchste Glück der tugendhaften Ehen auf den ersten Thronen findet". (V, 13.) So macht Iffland zugleich den ersten Vorwurf gegen die Europäer wieder gut. — An verschiedenen Stellen sind Chorgesänge eingelegt.

37. Das gerettete Venedig. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Otway, neu bearbeitet.[1]) Aufgeführt am 18. April 1797 in Berlin.

38. Leichter Sinn. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Aufgef. am 19. Juli 1797 in Berlin. Gedruckt, Leipzig 1799 im 6. Bande der Dr. W.

---

[1]) Teichmanns litt. Nachlaß; herausgeg. von F. A. Dingelstedt. Stuttg. 1863. S. 347 ff.

Ein Minister bedroht, unterstützt von der gefallsüchtigen, kupplerischen Schwiegermutter, das stille eheliche Glück des Sekretärs Siward. Dieser läßt sich aber durch die Gefahr seinen frohen Sinn nicht rauben, und scheinbar mit Heiterkeit und Humor weiß er das Verhängnis abzuwenden. — Mit Musik und Gesang schließt das ganz frisch geschriebene Lustspiel.

39. Erinnerung. Ein Schauspiel in fünf Aufz. Aufgef. am 25. September 1797 in Berlin. Gedruckt, Leipzig 1799 im 8. Bande der Dr. W.

Ein allzu gutmütiger Familienvater hat durch zu reiche Mildthätigkeit selbst sein ganzes Vermögen weggegeben. Als er nun selbst in die bitterste Not kommt, da hält ihn die Erinnerung, das Bewußtsein seiner Wohlthaten aufrecht, bis ein guter Freund für ihn eintritt und alles zum Glück führt.

40. Der Komet. Eine Posse in Einem Aufz. Aufgef. am 28. Febr. 1798 in Berlin. Gedr., Leipzig 1799 im 5. Bande der Dr. W.

Neue allg. d. Bibl. 61, 122 f.

Ein Betrüger benutzt die Leichtgläubigkeit eines Verwandten, ihn durch Vorspiegelung des Weltunterganges durch einen Kometen zu bewegen, vorher noch viel Geld und seine Tochter herzugeben. Durch das thatkräftige Eingreifen des eigentlichen Liebhabers der Tochter wird seine Schlechtigkeit vereitelt. (s. S. 65.)

41. Der Veteran. Ein Schauspiel in Einem Aufz. Aufgef. in Berlin am 6. Juli 1798 zur Huldigungsfeier seiner Majestät des Königs Friedrich Wilhelm III. Gedruckt, Berlin 1798.

Neue allg. d. Bibl. 57, 347; Neue Nürnb. gel. Ztg. 1798. S. 751 f.; Journal d. L. u. d. Mod. 13, 469 f.

Der Schulze eines Dorfes, der fühlt, daß er den Anforderungen seines Amtes nicht mehr genügen kann, legt seine Würde nieder. Die Landleute wählen nun einstimmig seinen vortrefflichen Sohn Wilhelm. Vater und Sohn haben einst für das Vaterland gekämpft. Als treue Lebensgefährtin steht Wilhelm seine Louise zur Seite. — Alles geschieht mit Anspielung auf das gleichnamige junge Königspaar.

42. Der Mann vom Wort. Ein Schauspiel in fünf Aufz. Aufgef. am 26. Juli 1798 in Berlin. Gedr., Leipzig 1800 im 10. B. der Dr. W.

Neue allg. d. Bibl. 68, 378 f.

Der Archivar Lestang hat einem Freunde sein Wort gegeben, für dessen Tochter väterlich sorgen zu wollen. Niemand weiß sonst um dieses Geheimnis, und so entsteht der Verdacht, Lestang habe mit dem jungen Mädchen ein Liebesverhältnis, wodurch es zur größten Zerrüttung in seiner eigenen Familie kommt. Endlich löst der Vater des Mädchens selbst die Verwirrung. — Ein sehr mäßiges Stück, voll von Unwahrscheinlichkeiten.[1])

43. Selbstbeherrschung. Ein Schauspiel in fünf Aufz. Aufgeführt am 12. September 1798 in Berlin. Gedr., Leipzig 1800 im 12. Bande der Dr. W.

Neue allg. d. Bibl. 68, 381 f.

Eine Baronin hat nach dem Tode ihres allzu lebenslustigen Mannes noch in späten Jahren durch zwei brave junge Personen ihrer Umgebung, ihren Sekretär und ihre Gesellschafterin, erfahren, daß das höchste Lebensglück darin besteht, andere Menschen glücklich zu machen. Sie hat zu dem jungen Manne eine so herzliche Zuneigung gefaßt, daß sie ihn zum Gemahl erheben will, steht jedoch edelmütig davon zurück, als sie hört, daß die beiden jungen Leute sich lieb haben. — Durch die Verwandten und die schändliche Umgebung wird alles aufgeboten, den Sekretär zu verderben; nachdem dieser jedoch glänzend gerechtfertigt ist, zieht sich die Baronin aus dem häßlichen Treiben der Welt in die ländliche Stille zurück. — Manche Szene ist sehr geschickt angelegt.

44. Der Fremde. Ein Lustspiel in fünf Aufz. Aufgef. am 5. November 1798 in Berlin. Gedr., Leipzig 1800 im 11. Bande der Dr. W.

Neue allg. d. Bibl. 68, 379 f.

Zwei Frauen, die unter einer Laune ihrer Männer zu leiden haben, schmieden zusammen einen Plan, worin ein Fremder eine Rolle spielt, um sie durch Eifersucht zu kurieren. — Recht fließend geschriebenes Stück, fast ohne alle moralisierenden Zuthaten.

---

[1]) Vielleicht bezieht sich hierauf eine Aeußerung Goethes über sein Verhältnis zu Ulrike von Levetzow. „Es ist ein Hang, der mir viel zu schaffen macht, aber ich werde darüber hinauskommen. Iffland könnte ein charmantes Stück daraus fertigen, ein alter Onkel, der seine junge Nichte allzu heftig liebt.“ (Biedermann, Goethes Gespr. 4. 285.)

45. Die Künstler. Ein Schauspiel in fünf Aufz. Aufgef. am 21. Nov. 1799 in Berlin. Gedr., Leipzig 1801 im 14. B. der Dr. W.

Ein Kaufmann, der nur den schlichten Broterwerb für nützlich hält, alles Höhere, Ideale aber verachtet, wird in der Not, als ihn alle seine „braven Leute“ verlassen, von seinen beiden Stiefsöhnen, zwei Künstlern, gerettet. — Das Stück ist entschieden eins der besseren Werke Ifflands; wirksame Schilderung eines innerlichen Kampfes zwischen Ehrgefühl und Kindesliebe.

46. Das Vaterhaus. Ein Schauspiel in fünf Aufz. (Eine Fortsetzung der „Jäger“; s. Nr. 6.) Aufgef. am 3. März 1800 in Berlin. Gedruckt, Leipzig 1802 im 16. B. der Dr. W.

Neue allg. d. Bibl. 104, 393.

Der junge Warberger ist mit seiner Friedrike in die Stadt gezogen und in die persönlichen Dienste des Fürsten getreten, hat aber den schädlichen Einflüssen des Hoflebens nicht widerstehen können. Ein Besuch im Vaterhause führt ihn wieder auf den richtigen Weg zurück.

47. Die Höhen. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Aufgef. am 3. April 1800 in Berlin. Gedr., Leipzig 1801 im 14. B. der Dr. W.

Bibl. d. redend. u. bild. K. 4, 49—53.

Ein Präsident, der sein Amt stets nur zum Nutzen der Allgemeinheit verwaltet hat, hat sich deshalb die Feindschaft hoher, einflußreicher Personen zugezogen, die ihn zu verderben suchen. Treue Freundschaft rettet ihn im letzten Momente; dann aber entschließt er sich, von der Höhe abzuscheiden und die ländliche Stille aufzusuchen. — In eigenartiger, Iffland sonst ganz fremder Weise abgeändert, findet sich das Stück im 6. B. der Regensburger Ausg. (1829): Hier folgt der Präsident schließlich doch der höheren Pflicht, verzichtet auf den Frieden seines eigenen Herzens und widmet sich in seiner bisherigen Stellung noch weiter „der Arbeit für die Menschheit“.

48. Das Erbtheil des Vaters. Ein Schauspiel in vier (!) Aufzügen.[1]) Fortsetzung des Schauspiels: „Der Essighändler“, von

[1]) Der 4. Akt ist doppelt so lang wie die vorhergehenden; jedenfalls sind also aus Versehen Akt 4 und 5 vereinigt worden.

Mercier. Aufgef. am 1. Dezember 1800 in Berlin. Gedr., Leipzig 1802 im 16. B. der Dr. W.

Neue allg. d. Bibl. 104, 392 f.

Ein französischer Emigrant bürgerlicher Herkunft, der darauf verpicht ist, den deutschen Adel zu erlangen, wird durch den Vater seines Schwiegersohnes, der plötzlich auch aus Paris nach Deutschland kommt, von seinem Ehrgeize befreit. Er lernt erkennen, daß der höchste Adel darin besteht, andere glücklich zu machen.

49. Die Familie Lonau. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Aufgef. im April 1801 in Leipzig. Gedr., Leipzig 1802 im 15. Bande der Dr. W.

Neue allg. d. Bibl. 104, 390 f.; Bertuch, Journal &c. 16, 370.

Durch den ältesten Sohn der Familie Lonau, der von dem neuen Geiste der Zeit angesteckt ist, droht in das stille Leben der Familie Unheil zu kommen. Doch alles führt zu einem guten Ende.

Bis zu diesem Stücke erstreckt sich die erste Gesammtausgabe der Ifflandschen Werke. Da mir für die meisten folgenden Werke genaueres Material nicht zu Gebote stand, so kann ich mich hier im wesentlichen nur auf die Wiedergabe der Titel beschränken.

50. Die Hausfreunde.[1]) Ein Schauspiel in fünf Aufz. Aufgef. am 8. März 1805 in Berlin. Gedr., Berlin 1807. (s. Nr. 51.)

Der Freymüthige. 1805. S. 200. 204.

Arnim an Brentano, am 25. März 1805: „... Von einem Stück wie die Hausfreunde des Iffland hast Du gar keinen Begriff. Den Inhalt könnte eine Maus auf ihrem Schwanz wegtragen.“[2])

51. Der Oheim. Lustspiel in fünf Aufz. Aufgef.? — Gedr., Berlin 1807 in den „Neuen dramat. Werken“. I. (zugl. mit dem vor.)

Bibl. d. red. und bild. Künste. 5, 120—126.

---

[1]) J. Kürschner führt in der „Allg. d. Biogr.“ ein Schausp. „Die Hausfeinde“ auf; jedenfalls ein Druckfehler.

[2]) Reinh. Steig, A. v. Arnim und Cl. Brentano. Stuttg. 1894. S. 136.

52. Wohin? Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Aufgeführt? Gedr. (ohne Verf.-Namen), Leipzig 1806.

Die Familie Germanus, der das tiefe Unglück Deutschlands zu Herzen gegangen ist, und die wegen ihrer Vaterlandsliebe von allen Seiten verhöhnt wird, beschließt endlich, gemeinsam nach einem ruhigen, friedlichen Lande, nach Lappland, auszuwandern. (In der „Ungleichen Heirath" der Gottschedin ist, allerdings aus anderen Motiven, von einer Auswanderung nach Island die Rede.)

53. Die Seelenwanderung. Ein Lustspiel in vier Akten. Aufgeführt am 27. November (nach Schäffer und Hartmann, a. a. O., am 17. November) 1805 in Berlin. (s. Nr. 55.)

54. Heinrich IV. Teichmann (Litter. Nachl. S. 464) führt dieses Stück als eine Bearbeitung Ifflands an. Nach einer anderen Angabe (S. 352) ist hiermit wahrscheinlich eine Neubearbeitung des Trauerspiels in fünf Akten „Heinrich IV., König von Frankreich" von Bergen gemeint, das am 17. Februar 1806 in Berlin aufgeführt wurde.

55. Die Heimkehr. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. (Nach einem alten Roman.) Aufgeführt am 10. März 1806 in Berlin.[1]

56. Die Laune des Schicksals, oder die Marionetten. Ein Lustspiel in einem Aufzuge. Aufgeführt am 26. Januar 1807 in Berlin. Gedr. im Almanach fürs Theater und Theater-Freunde auf d. J. 1807. — Bibl. d. redend. u. bild. Künste. 3, 284 f.

57. Nachbarschaft. Ein Lustspiel in 1 Aufz. nach Picard. Aufgeführt am 23. März 1807 in Berlin. (s. Nr. 60.)

58. Die erwachsenen Töchter. Ein Lustspiel in drei Akten nach Picard. Aufgef. am 6. August 1807 in Berlin. (s. Nr. 60.)

59. Der Taufschein. Ein Lustsp. in einem Akte nach Picard. Aufgef.? (s. Nr. 60.)

---

[1]) Zu Nr. 53—55 vergl. Teichmann, a. a. O. S. 363, 386, 464.

60. Rückwirkung. Ein Lustspiel in einem Akte nach den „Ricochets“ des Picard. Aufg. am 29. Dez. 1807 in Berlin. (Nach Teichmann, Litt. Nachl. S. 386, allerdings schon am 6. April 1807.) — Nr. 57—60 sind gedruckt in den „Beitr. für die deutsche Schaubühne ꝛc.“ I. Berl. 1807. — Bibl. d. red. u. bild. Künste 5, 126 ff.; Allg. Jen.-Haller Lit. Ztg. 1809. 3, 729 ff.

61. Duhautcours, oder der Vergleichkontrakt. Ein Schauspiel in fünf Akten nach Picard. Aufgef. am 2. Okt. 1807 in Berlin. (s. Nr. 62.)

62. Heinrichs V. Jugendjahre. Ein Lustspiel in drei Akten nach Duval. Aufgef. am 16. März 1808 in Berlin. — Nr. 61 und 62 sind gedr. in den „Beitr. für die d. Sch.“ II. Berlin 1808.

63. Die Brautwahl. Ein Lustspiel in einem Aufz. Aufgef. am 22. Februar 1826 in Berlin. Gedr. im Almanach ꝛc. auf d. J. 1808.

64. Die Einung. Dialog für Gesellschaftstheater in einem Aufz. Gedr. im Almanach ꝛc. auf d. J. 1809.

65. Der Flatterhafte, oder die schwierige Heirath. Ein Lustspiel in drei Akten nach Caigniez. (s. Nr. 66.)

66. Frau von Sevigné. Ein Schauspiel in drei Aufz. nach Bouilly. — Nr. 65 und 66 sind gedr. in den „Neuen Beiträgen ꝛc.“ III. Berlin 1809. Aufgef.?

67. Der Verein. Aufgef. am 25. Dez. 1809 in Berlin. — Goethe-Jahrb. 14, 118.

68. Der gutherzige Polterer. Lustspiel nach Goldoni in drei Aufz. Aufgef. am 15. Februar 1811 in Berlin. (s. Nr. 70.)

69. Der Müßiggänger. Ein Lustspiel in einem Akt nach Picard. Aufgef. am 6. Navember 1811 in Berlin. (s. Nr. 70.)

70. Der Haustyrann. Ein Schauspiel in fünf Aufz. nach Duval. Aufgef. am 23. Juli 1818 in Berlin. Nr. 68—70 sind gedr. in den „Neuen Beitr. ꝛc.“ IV. Berl. 1811—12.

71. Die beiden Schwiegersöhne. Ein Schauspiel in fünf Aufz. nach Etienne. Aufgef. am 15. Juli 1812 in Berl. (s. Nr. 74.)

72. Die beiden Grenadiere. (s. Nr. 74.)

73. Die Büste des Sokrates. (s. Nr. 74.)

74. Der Geburtstag.[1])

75. Die Familie Sarning. Ein Lustspiel. Aufgef. im Februar 1812 in Berlin.[2])

76. Die Ringe. Ein Schauspiel in einem Akt. Aufgef. am 24. Okt. 1813[3]), zur Feier der erfochtenen Siege.

77. Liebe und Wille. Ländliches Gespr. in einem Akt. Aufgef. am 23. Januar 1814 bei Gelegenheit der Rückkehr der Königlichen Familie nach Berlin.[4]) Gedr., Berlin 1814.

78. Das Friede wünschende Teutschland, von Rist. Eine Komödie oder Gesprächspiel. Neu aufgelegt und mit einer Vorrede versehen von einem Pfarrherrn im Holsteinschen.[5])

79. Edwin und Laura. Ein dramatischer Versuch in fünf Aufzügen. hs. Berl. Cod. ms. germ. fol. 933. (s. Nr. 80.)

80. Amphitryon. Eine Oper in zwei Aufz. hs. Berl. Cod. ms. germ. fol. 934.[6])

---

[1]) Zu Nr. 71—74 vergl. E. Duncker, Iffland in seinen Schriften als Künstler 2c. Gedächtnisschrift zum 100jährigen Geburtstag. Berl. 1859. S. 303 f. (Nähere Angaben über diese Stücke finden sich jedoch bei Duncker nicht.)

[2]) Ebda. S. 293.

[3]) Teichmann, a. a. O.

[4]) Duncker, a. a. O. S. 298. — Nach Schäffer, a. a. O., wurde es schon am 9. Jan. aufgeführt.

[5]) Duncker, Gedächtnisschrift. S. 303. — Es ist dies das bekannte Werk von Johann Rist, vom Jahre 1647. (s. Goedeke, Grundriß. 3, 83.) Der Neudruck muß nach 1806 herausgekommen sein mit einem auf die Zeitverhältnisse bezügl. Schlusse.

[6]) Zu Nr. 79 und 80 s. Goedeke, Gr. 5, 270 — J. Kürschner erwähnt in der Allg. Deutsch. Biogr. a. a. O. S. 11 noch eine Uebersetzung nach Picard „Die wachsame Nichte“, worüber sich jedoch nichts feststellen ließ.

V.

Die glimpfliche Art und Weise, mit der Iffland in den Xenien behandelt worden war, veranlaßte gerade einen Angriff gegen ihn in den Verlocken:

Einheit, das ist doch wahr, ist in Ifflands sämmtlichen Stücken,
Einheit der Zeit und des Orts und der Personen dazu,
Nur der Handlung nicht, denn man siehet viel dumme Streiche
In einem einzigen Stück, und sie sind alle sich gleich."[1])

Der Vorwurf, der Iffland hiermit gemacht wird, ist, wie wir gesehen haben, nicht ganz unberechtigt. Das Interesse ist fast in allen Stücken nicht einheitlich, sondern wendet sich verschiedenen Handlungen innerhalb eines und desselben Stückes zu. Aber man darf nicht vergessen, daß dies gerade des Dichters Absicht war; er wollte nicht eine einzelne Person in den Vordergrund stellen, sondern eine ganze Familie; wie auf einem Gemälde wollte er in seinen Dramen jedem einzelnen Familiengliede einen hervorragenden Platz anweisen. Ein gemeinsamer Grundgedanke hält die verschiedenen Ereignisse zusammen. In jedem Stücke sind zwei Gruppen von Personen, gute und schlechte Charaktere, die der Dichter dann aufeinander platzen läßt. In der Behandlungsweise des Gegenstandes lassen sich im allgemeinen zwei verschiedene Formen feststellen. Entweder trachten die schlechten Personen aus irgend einem Grunde, der stets der Vorgeschichte des Stückes angehört, darnach, die guten zu verderben, müssen jedoch schließlich unterliegen, wie in den „Mündeln", „Jägern", „Bewußtseyn" u. s. w.; oder beide Parteien streben demselben Ziele zu, wobei dann die tugendhaften zur Beschämung der anderen den Sieg davon tragen, so daß diese sehr oft in sich gehen und sich bessern: „Verbrechen aus Ehrsucht" mit der Fortsetzung „Reue versöhnt", „Figaro in Deutschland", „Der Herbsttag", „Scheinverdienst", „Reise nach der Stadt" und viele andere gehören hierher.

[1]) Boas, Schiller und Goethe im Xenienkampf. Stuttgart und Tübingen 1851. 2, 97.

Eine scharfe Unterscheidung zwischen Schauspiel und Lustspiel läßt sich dagegen bei Iffland nicht durchführen. Wenn auch die Mehrzahl der Lustspiele der zweiten Form angehört, so geraten doch in diesen sowohl, wie in den Schauspielen die braven Menschen zunächst in große Bedrängnis, aus der sie dann am Schlusse befreit werden. Der einzige Unterschied, den man etwa machen könnte, wäre der, daß in den Schauspielen das Unglück äußerlicher, materieller, in den Lustspielen dagegen innerlicher Natur ist; in den Schauspielen bilden Vermögensverlust, Lebensgefahr, Verlust der bürgerlichen Stellung den Gegenstand, während es sich in den Lustspielen meist um Bedrohung der Ruhe des Herzens oder um Trübung des ehelichen Glückes handelt.

Die Art und Weise, wie Iffland diese einzelnen Handlungen, die denselben Zweck verfolgen sollen, mit einander verknüpft, ist allerdings häufig sehr locker, und der Vorwurf, der ihm oft gemacht worden ist, daß er den Plan seiner Stücke vor Beginn der Ausführung nicht scharf festgestellt habe, ist darum durchaus berechtigt. Iffland hat dies auch selbst eingeräumt, wenn er von sich sagte: „Indem ich den ersten Akt niederschreibe, weiß ich gewöhnlich selbst noch nicht, wie sich's in der Folge entwickeln werde, und kann mich selbst, als wäre ich ein Dritter, recht herzlich auf den Ausgang freuen, den das Ding nehmen wird, und recht neugierig auf die Entwicklung sein. Dann windet es sich so von selbst ab.“ [1])

Die Hauptfehler der Ifflandschen Dramen hat Goethe schon erwähnt. [2]) Einmal behauptet er, alle moralische Besserung werde von außen hinein, nicht von innen heraus bewirkt. Die Personen sind uns stets als fertige Charaktere gegeben, und von einer Entwicklung des Charakters innerhalb eines Stückes kann nur in ganz wenigen Fällen die Rede sein, etwa in den „Hagestolzen“, „Dienstpflicht“, „Künstlern“. Aeußere Ereignisse leiten die Handlung ein, und durch äußere Ereignisse wird sie auch wieder gelöst. In vielen Fällen bewirken zwar diese äußeren Verhältnisse eine Umkehr der handelnden Personen, aber eben weil sie mehr durch einen Machtspruch des Dichters, als durch die konsequente innere Entwicklung herbeigeführt werden, wird es uns schwer, an die Wahrheit der Besserung zu glauben.

---

[1]) Böttiger, Lit. Zust. 2c. 1, 103.

[2]) Biedermann, Goethes Gespr. 1, 184 ff. (Vergl. auch Nr. 33. Anmerk. [2]))

Zweitens setzt Iffland nach Goethe Kultur und Natur in einen falschen Kontrast; die Kultur erscheint ihm als die Quelle aller moralischen Unvollkommenheit. — Dieser Vorwurf trifft ihn jedoch nicht mit der vollen Schärfe. Zwar giebt Iffland bei jeder Gelegenheit dem Leben auf dem Lande und den ländlichen Sitten vor den städtischen den Vorzug und läßt seine Personen sich daher oft aus dem Getriebe der Welt in die ländliche Stille zurückziehen, aber es ist ihm nie eingefallen, alle die neueren Errungenschaften direkt zu verwerfen. In „Verbrechen aus Ehrsucht“ sagt der Oberkommissar zu seinem Sohne: „Nun ich kann es nicht geradezu tadeln, daß Du Dir einen eignen Stylum gewählt hast, mein Sohn. — Ihr mögt freilich Anno 84 wohl anders schreiben, als wir Anno 50.“ (I, 2.) — Ifflands Polemik richtet sich vielmehr nur gegen die Auswüchse der modernen Zeit, und weil die ländlichen Gegenden noch am meisten davon verschont waren und vor allem dem adligen, lockeren Hofleben, das ihm die Quelle von allem Bösen ist, völlig fern standen, preist er das Landleben. Den ehrsamen, thätigen Bürgersmann hat er dagegen nie auf's Land hinausgeschickt, sondern hier ist seine Losung: „Ein jeder stehe an dem Platze, der ihm nach seinen Fähigkeiten zukommt!“ Es ist also weniger der direkte Rousseauismus, ein Zurückkehren in den Naturzustand, dem Iffland huldigt, sondern er steht entschieden viel mehr unter dem Einflusse Salomon Geßners. Geßners „Idyllen“ haben zweifellos eine große Anziehungskraft auf ihn ausgeübt, wenn er es auch nicht direkt bezeugt. Nur einmal, in der Vorrede zu „Vaterfreude“ (Nr. 10), rühmt Iffland vom Erbprinzen von Leiningen, daß er Salomon Geßner in einem schönen Thale habe einen Tempel erbauen lassen.

Dieser Kampf gegen die Auswüchse der Kultur giebt Iffland nun Gelegenheit, sich gegen die verschiedenartigsten Erscheinungen des damaligen Lebens zu wenden: gegen die moderne Kindererziehung, das unbürgerliche Eheleben, die Titelsucht, Nachäffung des Auslandes, gegen das Romanlesen, das Spiel und vieles andere. Dabei läßt er sich freilich auch verleiten, gegen Dinge zu eifern, die uns so unschuldig, wie nur möglich, erscheinen; so richtet z. B. der Stabschirurgus Rechtler im „Scheinverdienst“ eine Tirade gegen das Kaffeetrinken: „Eher mag man das Unkraut vom Boden ausrotten, als den braunen Gift von den Tischen der Weiber. — — Vom Kaffee kommen zitternde Nerven, wallendes Blut; von diesem ungewisse Menschen, ungewisse Handlungen.“ (IV, 14.) — Gegen die Anrede „Papa, Mama“, statt „Vater, Mutter“, wendet

Iffland sich im „Herbsttag" (I, 7.) Aus diesem Grunde reden auch in adligen Kreisen bei ihm die Kinder ihre Eltern stets mit „Papa, Mama" an, in den bürgerlichen dagegen mit „Vater" und „Mutter". In den späteren Schauspielen fällt dieser Unterschied allerdings weg.

Eine genaue Exposition pflegt uns Iffland gewöhnlich schon in der ersten oder zweiten Szene eines jeden Stückes zu geben. Hier wird der Zuschauer in einem Gespräche zweier Personen, sehr oft und später fast immer zweier Dienstboten, mit sämmtlichen Personen des Schauspiels und ihren besonderen Verhältnissen, ihrer ganzen Eigenart bekannt gemacht. Nur in ganz verschwindend wenigen Stücken wird uns der Schleier irgend eines Geheimnisses erst später enthüllt. So kann der Zuschauer also in völliger Gemütsruhe den Gang der Ereignisse verfolgen. — Die ersten Akte verlaufen dann durchweg äußerst frisch und interessant, und manches prächtige Bild entrollt sich auf der Szene; dann aber kommt regelmäßig die Handlung ins Stocken, und man merkt förmlich, wie der Dichter damit ringt, seine fünf Akte zu füllen, und fünf Akte müssen es auf jeden Fall werden. Am Schlusse des vierten oder zu Anfang des fünften Aufzuges scheint die Gegenpartei zu triumphieren, da aber tritt die Wendung ein, die sich nun mit solcher Schnelligkeit vollzieht, daß der Zuschauer gar nicht zu Atem kommt und deshalb die ganze fernere Entwicklung unwahrscheinlich finden muß. Das deutlichste Beispiel sind dafür entschieden die „Mündel".

Die Einheit der Zeit ist bei Iffland, wie schon das oben angeführte Distichon besagt, gewahrt, denn wenn auch nicht überall die Dauer eines Tages ausdrücklich bezeugt wird, so ist die Handlung doch stets so aufgebaut, daß kein Grund vorliegt, eine längere Dauer anzunehmen; in den „Hagestolzen" ist noch der nächste Morgen hinzugenommen. Nur für das Gelegenheitsstück „Friedrich von Oesterreich" ist wohl eine längere Zeitdauer erforderlich. — Von einer genauen Einheit des Ortes kann man dagegen nicht sprechen, gewöhnlich verteilt sich die Handlung auf zwei Oertlichkeiten, entsprechend den beiden Parteien, in den „Jägern" auf mindestens vier Räumlichkeiten. Meistens wechselt die Szene nach einem Akte, in sehr vielen Fällen aber auch innerhalb eines Aktes, z. B. in den „Mündeln" im I., III. und IV. Aufzuge. Die Szene selbst ist gewöhnlich ein Wohnzimmer, seltener eine Partie in einem Garten, wie in „Albert von Thurneisen" (I), „Elise von Valberg" (V), „Familie Lonau" (IV u. V). In den einaktigen Gelegenheitsstücken dagegen ist die Szene stets in einer ländlichen Gegend.

Die Akteinschnitte sind häufig außerordentlich willkürlich, in „Friedrich von Oesterreich" hat Iffland es sogar fertig gebracht, mitten in einem Kampfe den Vorhang fallen zu lassen und im nächsten Akte wieder an derselben Stelle zu beginnen. Im allgemeinen huldigt er natürlich noch der alten Theorie, am Schlusse eines Aufzuges alle Personen abtreten zu lassen, nur dann, wenn er gerade einen recht wirkungsvollen Aktschluß hat, läßt er zuweilen, aber doch ziemlich selten, eine oder mehrere Personen zurück. Das Drama selbst schließt in den meisten Fällen mit einer allgemeinen Umarmung. — Das Ab- und Zugehen der handelnden Personen innerhalb der Akte ist oft sehr gezwungen. Ganz grundlos kommen sie häufig, um irgend eine wichtige Entdeckung auf der Bühne zu machen, oder um eine rührende Szene herbeizuführen, und treten dann auch ebenso grundlos wieder ab, in besonders auffallender Weise z. B. in den „Mündeln", „Reue versöhnt", „Herbsttag" u. s. w. — In den ersten Stücken wahrt Iffland überall noch die Gewohnheit, nach den einzelnen Szenen die Bühne nicht frei werden zu lassen, ein kurzer Uebergangsmonolog der zurückbleibenden Person stellt die Verbindung her. Muß jedoch auch diese dann die Szene verlassen, so begegnet ihr an der Thür die folgende, und ein paar kurze, nichtssagende Begrüßungsworte bilden die Ueberleitung; ein ganz krasses Beispiel dieser Art bietet „Reue versöhnt" (IV, 1—2). Erst in den späteren Werken verläßt Iffland diese Technik und läßt auch innerhalb eines Aufzuges die Szene frei werden, zum erstenmal in „Alte Zeit und neue Zeit" (IV, 7—8; V, 4—5).

Außer dieser überaus häufigen Verwendung des Monologs als Ueberleitung macht Iffland auch in anderer Weise wiederholt Gebrauch davon, obwohl er selbst zu verschiedenen Malen die Unsitte, mit sich selbst zu sprechen, rügt, z. B. in „Verbrechen aus Ehrsucht" (I, 2.): Oberkommissar (tritt ein, zu seinem Sohne): „Ich glaube, Du sprachst mit Dir selber? he! — Ja Du hast mit Dir selbst gesprochen. Das mußt Du nicht thun. . . . . Die Leute wissen es zuletzt nicht mehr, das ist schon so. — Es ist eine böse, böse Gewohnheit ꝛc." — ferner in der „Aussteuer" (I, 2.) u. s. w. Häufig werden die Schauspiele oder einzelne Akte durch einen Monolog eingeleitet: „Verbrechen aus Ehrsucht", „Bewußtseyn", „Magnetismus", „Familie Lonau" u. ö. Ebenso häufig benutzt Iffland ihn aber auch am Schlusse einzelner Akte, um die Empfindungen seiner Helden auszusprechen: „Verbrechen aus Ehrsucht" (I.), „Bewußteyn" (I. II.), „Reue versöhnt" (II.) u. ö. — Innerhalb eines

Aktes werden längere Monologe dagegen nur in den ersten Stücken häufiger verwendet, in den späteren sehr selten; geschieht dies, wie in „Albert von Thurneisen“ (III, 10), „Verbrechen aus Ehrsucht“ (II, 6; III, 10), „Mündel“ (III, 7) ꝛc., so verfolgt der Dichter damit den Zweck, uns einen Blick in das Gemüt, in die Seelenkämpfe des Helden thun zu lassen. Die Absicht dagegen, uns über irgend einen dunklen Punkt in der Handlung durch einen Monolog Klarheit zu verschaffen, hat Iffland wohl nirgends.

Zu diesem Mittel braucht er auch wahrlich nicht zu greifen, seine Dramen sind von Anfang an für den Zuschauer so klar, daß kaum noch etwas Besonderes zu erklären bleibt. Alles, was im Verlaufe der Handlung geschieht, spielt sich vor den Augen des Zuschauers ab, und, abgesehen von ganz vereinzelten Fällen, wird ihm auch nicht das Geringste geschenkt. Hinter die Szene fallen eigentlich nur Vorgänge, die auf der Bühne eine Wiederholung bedeuten würden, wie in „Bewußtseyn“ (I, 4—5) oder in „Reue versöhnt“ einige der zahlreichen Eifersuchtsszenen des Majors. —

Sämmtliche Stücke sind natürlich, wie die bürgerlichen Schauspiele überhaupt, in Prosa geschrieben, und zwar herrscht überall der leichte Konversationston, in dem man im gewöhnlichen Leben zu reden pflegt. Doch läßt sich dabei die Beobachtung machen, daß die Redeweise gegen Schluß stets ins Schleppen kommt. Im lebhaften, interessanten, teilweise sogar witzigen Dialog fließen die ersten Akte dahin, während Iffland sich für die letzten Akte gewöhnlich die langatmigen Moralpredigten aufzusparen pflegt; in keinem Stücke wird dies vielleicht so deutlich wie im „Hausfrieden“.

Bisweilen bemüht sich Iffland auch, durch die Rede zu individualisieren, zwar so deutlich, wie in den „Jägern“ zwischen der knappen, energischen Ausdrucksweise des Oberförsters und dem wortreichen, sich stets wiederholenden Redestrom der Oberförsterin, tritt dieses Bestreben allerdings selten hervor, für gewöhnlich besteht es nur in ganz geringen Unterschieden, stehenden Redensarten und dergl. — Ein ganz scharfer Kontrast besteht dagegen zwischen der Redeweise der adligen und der der ländlich-bürgerlichen Kreise. Die letzteren sprechen stets in der ganz ungezierten, schlichten Form, und jedes Fremdwort ist streng verpönt. Ueber den Gruß ihres aus der Welt heimkehrenden Enkels Fritz „Bonjour!“ ist Frau Saaler im „Herbsttag“ so empört, daß sie ausruft: „Was? Bonjour? Kommst Du so ins Haus? Bonjour? So? — Adieu, Ehrlichkeit! Bonjour

Eintausend siebenhundert und zwei und neunzig! (Sie geht.) Daß Gott erbarme!" (I, 12.) — Die adligen vornehmen Kreise befleißigen sich dagegen stets einer sehr gewählten, reich mit Fremdwörtern gespickten Sprache, und mit ganz besonderer Vorliebe flechten sie französische Redewendungen in ihr Gespräch ein, bezeichnend dafür ist „Figaro in Deutschland".

Eine ganz besondere Stellung nehmen die alten Originale ein, die in vielen Schauspielen gewissermaßen als altes Hausinventarstück zu der betreffenden Familie gehören, gewöhnlich altgediente Krieger, Richter, Aerzte oder ähnliche Gestalten, die fortwährend noch ihre alten Fachausdrücke in ihr Gespräch verknüpfen. Besondere Sorgfalt scheint Iffland gerade auf diese Charaktere gelegt zu haben, und außerordentlich vorteilhaft heben sie sich denn auch aus dem Rahmen des Ganzen heraus. Meisterzeichnungen dieser Art sind: der Licenziat Wanner im „Herbsttag", Landrath von Gärtner in „Alte Zeit und neue Zeit", Stabschirurgus Rechtler im „Scheinverdienst", Obrist von Weilert in „Familie Lonau" und andere. In den Erstlingswerken sind derartige Gestalten dagegen noch nicht zu finden, allenfalls könnte man jedoch den Gerichtsschreiber in den „Jägern" und den Kantor Sandbach im „Magnetismus" hierher rechnen. Ueber die Dialekt-Szenen des Juden in „Verbrechen aus Ehrsucht" ist schon oben geredet worden. (s. S. 33 f.)

Der Dialog selbst ist sehr oft mit Sprichwörtern geschmückt, und ebenso pflegt häufig im Dialog ein Wort in der Rede von einem anderen wieder aufgegriffen zu werden, wie in „Dienstpflicht". (III, 14.) „. . . Ach! Herr Brand!" — Brand: „Ja, es hat Brand genug gegeben wo ich herkomme." Auch die Vollendung einer angefangenen Rede durch einen anderen ist ziemlich häufig: „Jäger" (I, 6.): Oberförsterin: „. . . . Man muß seine alten Freunde nicht vergessen, man muß —" — Oberförster: „Seine alten Freunde zum Wort kommen lassen. . . ."

Sehr beliebt sind endlich auch die gesteigerten Anreden bei Iffland; Albert von Thurneisen (III, 3.): „Wackerer Mann — Armer Mann — Edelmüthiger Mann"; (III, 4.): „Held — Mensch — Vater"; „Reue versöhnt" (IV, 9.): „Mein Erretter, mein Wohlthäter"; „Der Spieler" (V, 21.): „Mensch — Held — Vater — mein Engel!"

VI.

Ifflands Dramen zeichnen das bürgerliche Leben jener Zeit mit der größten Treue, und somit können sie uns auch als lebenswahre Kulturbilder jener Jahre gelten. Wie kein Zweiter hat Iffland es verstanden, das, was er rings um sich sah, für die Bühne zu verwerten; was er uns giebt, ist echt deutsche Sitte und Unsitte. Hierin unterscheidet er sich vor allem von den meisten Verfassern bürgerlicher Dramen. Die Helden des bürgerlichen Trauerspiels waren Engländer in deutschem Gewande gewesen; durch Diderot und seine unmittelbaren Nachfolger wurden die bürgerlichen Gestalten jeder Nationalität entkleidet; sein „Père de famille“ hat nichts von der Eigenart der französischen Rasse. Gemmingen hat zwar einen „deutschen Hausvater“ geschrieben, aber trotzdem ist sein Hausvater nicht „deutsch“ im eigentlichen Sinne, er könnte ebenso gut jedem anderen Volke angehören. Auch Schröders Gestalten sind nicht spezifisch deutsche Charaktere. Die Figuren dagegen, die uns Iffland zeichnet, sind wirklich deutsche Gestalten, diesen Ruhm hat ihm auch Tieck lassen müssen.

Nur die deutsche Gemütsinnigkeit konnte Gestalten schaffen wie den Oberförster und seinen Sohn, wie die Oberförsterin und später die Margarethe in den „Hagestolzen“, aber auch nur die deutsche Kleinstaaterei konnte Intriguen zulassen, wie sie in den meisten Fällen den Gegenstand der Handlung bilden. Treue Vaterlandsliebe ist immer Ifflands Ruhm gewesen, ja, sie ging so weit, daß sie ihn sogar zu Geschmacklosigkeiten in der Kunst verleitete („Kokarden“). Auch in seinen Prosaschriften betont er stets das „Deutsche“ dem Auslande gegenüber. Mit Nachdruck weist er immer auf die Anforderungen der deutschen Schauspielkunst gegenüber der fremden hin. Sein höchstes Lob für die Schauspielerin Karoline Beck ist: „Sie war ein deutsches Mädchen!“[1] Deutsch ist ihm immer gleich gut und tüchtig: das

[1] „Ueber den Tod von Karoline Beck“. Deutsches Museum. 1785. 1, 172.

deutsche Wort, der deutsche Mann, das deutsche Weib, der deutsche Wein. — Die Wohlfahrt des Vaterlandes beruht nach seiner Meinung aber nur auf der Wohlfahrt der einzelnen Familien, und darum geht sein ganzes Streben dahin, diesen innersten Kern zu bessern.

Schon in einer seiner ersten Prosaschriften ist gewissermaßen das ganze „Programm" seines späteren dichterischen Schaffens enthalten. In einem Aufsatze „Schloß Frankenstein, auf dem Wege von Mannheim nach Zweibrücken" [1]) beklagt er die gegenwärtigen Zustände: „Diese Denkmaale der Vorzeit — wer kan bei ihnen kalt vorüber gehen? Es sind Denkmaale der Zeit, wo Ehrfurcht für das eheliche Band mehr war, als blos Journalanekdote. Wo deutsches Freundschaftsstück von Leben um Leben keinen befremdete, nicht zur Narung der Eitelkeit seiner sparsamen Belohner gepriesen wurde. Wo man lieber mit dem Schlachtschwert rauben und tödten, als durch versteckte Papiere stehlen, und durch Schikanen, langsam siechelnd, zehnfach morden wolte. . . . . Liebe und Freundschaft sind Rittermärchen worden, branten aus mit diesen Vesten. Wo sind die Weiber, die ihre Männer konten fechten sehen? Grazie verhandelt uns Kränklichkeit, Esprit kam an die Stelle der Herzlichkeit. Das Ausland schlif die Schwerfälligkeit ab von dem Jüngling, aber der Mut verwandelte sich in Eloquenz, deutsche Traulichkeit in Manieren . . . unsere Deutschheit ist so viel leichter worden, als unsere Rüstung."

Wegen seines redlichen Strebens kann man Iffland immer nur mit Achtung in der Litteraturgeschichte nennen; sein ganzes späteres Handeln legt ein offenes Zeugnis dafür ab, daß er den höheren Genius Schillers bereitwillig anerkannt hat. Wenn ihn aber trotzdem die Nachwelt so sehr mit Spott überhäuft hat, so ist es wohl weniger seine eigene Schuld als die seiner zahllosen Nachtreter, unter denen noch um die Mitte unseres Jahrhunderts Raupach und Charlotte Birch-Pfeiffer eine hervorragende Stelle einnahmen. Gegen seine Nachahmer waren auch vor allem die Distichen in den Xenien gerichtet: [2])

„. . . Uns kann nur das Christlichmoralische rühren,
Und was recht populär, häuslich und bürgerlich ist . . .

Der Poet ist der Wirth und der letzte Actus die Zeche;
Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch."

---

[1]) Deutsches Mus. 1782. 1, 443 ff. (Fehlt bei Goedeke.)
[2]) Boas, a. a. O. 1. Nr. 402—412.

Ifflands größter Feind war entschieden der Mann, der stets mit ihm zusammen genannt wird, August von Kotzebue. Man muß allerdings zugeben, daß Kotzebue an dichterischer Begabung und Phantasie Iffland weit überlegen war; infolge seines ungeheueren Anpassungsvermögens wußte er sich mit der größten Leichtigkeit in alle Verhältnisse zu finden und besonders auf die Bedürfnisse des Publikums zu spekulieren. Was man aber zum Lobe Ifflands sagen konnte, das muß man Kotzebue entschieden absprechen. Er predigt auch Moral, aber indem er dabei das Unsittliche liebenswürdig erscheinen läßt. Iffland bleibt streng konservativ, stets innerhalb der althergebrachten bürgerlichen Schranken, Kotzebue setzt sich darüber hinweg. Jener bemüht sich wenigstens, alles in dem natürlichen Gange der Handlung sich entwickeln zu lassen, dieser löst dagegen den Knoten einfach durch irgend einen blendenden Theatercoup. Iffland hält sich immer nur innerhalb der Grenzen Deutschlands (auch „Achmet und Zenide“ macht keine Ausnahme), dieser weiß dagegen mit derselben Leichtigkeit sich die Sitten und Gebräuche der entferntesten Völker zu eigen zu machen, er ist „überall zu Hause“.

Darum ist es auch kein Wunder, daß Ifflands Name, abgesehen von den erfolglosen Uebersetzungen, schon an den Grenzen Deutschlands verklang, während sein Rival sich in kurzer Zeit den größten Weltruhm erworben hatte. Iffland und Kotzebue stehen sich gegenüber, wie auf dem Gebiete des englischen Romans Richardson und Smollet. Auf der einen Seite das ernste, reine Streben, lautere Moral in rührenden Szenen vorzutragen, auf der anderen zwar derselbe Zweck, der aber doch zurücktritt hinter der Absicht, die Neugierde und Schaulust, auch wohl die Lüsternheit der Zuschauer und Leser zu reizen. In wundersamen Geschichten und seltsamen Ereignissen reißen Smollet und Kotzebue ihr Publikum mit sich fort, aus einem Abenteuer in das andere bis in die fernsten Weltteile, um dann am Schlusse in frappierender Wendung die Moral zu verkünden, während die beiden anderen mehr die gemütvollen Seiten des stillen Privatlebens hervorkehren. — Schon in den Knabenjahren offenbarte sich bei unseren beiden Theaterdichtern das Streben und die Neigung des reiferen Alters; während Kotzebues Lieblingslektüre der „Robinson“ gewesen war, vertiefte sich Iffland in der einsamen Stille der Natur in die Geschichte des guten „Grandison“.

Aus allen diesen Bestrebungen bekamen aber Ifflands Dramen auf die Dauer etwas Einförmiges, Ermüdendes, denn die Motive und Figuren des engen Familienlebens sind bald erschöpft, während dagegen

Kotzebues Stücke, dessen Phantasie aus den fernsten Gegenden immer neue Gestalten und Motive herbeiholte, stets den Reiz der Neuheit behielten. So ist es denn auch nicht zu verwundern, daß, als die Mehrzahl der Ifflandschen Stücke schon längst vergessen war, die Dramen Kotzebues trotz ihrer innerlichen Hohlheit immer noch das Theater behaupteten.

Aber noch ein anderes Ziel verfolgte Iffland mit seinen Schauspielen. Als Schauspieler kam es ihm natürlich auch sehr darauf an, sich Rollen zu verschaffen, in denen er seine ganze Kunst zur Geltung bringen konnte. In dieser Beziehung stellte er sich nun in ausgesprochenen Gegensatz zu den gewaltigen Stücken Shakespeares. „Jeder, der die herrlichen Kraftsprüche sagt," schreibt er, „hat dabey auch gerade nichts zu thun, als daß er sie sage. Das Entzücken, das Shakspeare erregt, erleichtert dem Schauspieler alles. Er wird sich alles erlauben und ganz vernachlässigen." [1]) In seinen Schauspielen hat Iffland hier nun Werke geschrieben, die erst durch die lebendige Darstellung recht zur Wirkung kommen, ebenso wie Schröder seine Dramen eigentlich auch nur zu diesem Zwecke geschrieben hat. Der alte Ruhberg in „Verbrechen aus Ehrsucht", der Oberförster in den „Jägern", der Amtshauptmann in „Elise von Valberg", der Hofrath Reinhold in den „Hagestolzen" und viele andere Rollen waren Glanzleistungen Ifflands, in denen er stets den stürmischsten Erfolg erzielte. —

Bis in das zweite Jahrzehnt unseres Jahrhunderts hinein reichen die dramatischen Arbeiten Ifflands. Freilich ein Gegenstand des Hohnes und Spottes war er als Dramatiker damals nur noch für die Romantiker, er, den man einst begeistert den Molière Deutschlands genannt hatte.[2]) Je mehr seine äußere Lebensstellung stieg, desto tiefer sank sein Ruhm als dramatischer Schriftsteller. Mit der Uebernahme der Direktion des Berliner Theaters war seine Glanzzeit vorüber, und die eigentliche Periode des klassischen Dramas begann, die vorher schon durch Goethes Theaterleitung in Weimar angebahnt worden war. Am 31. August 1798 konnte Schiller an Goethe schreiben: „. . . Es ist mir neulich aufgefallen, was ich in einer Zeitschrift oder Zeitung las, daß das Hamburger Publicum sich über die Wiederholung der Ifflandschen Stücke beklage und sie satt sey. . . Unwahrscheinlich ist es nicht, daß das Publicum

[1]) Theatr. Laufbahn. S. 38.

[2]) Vergl. dazu im einzelnen: Haym, Die romant. Schule. Berlin 1870. S. 117; 747 ff.; 756 f.; 760.

sich selbst nicht mehr sehen mag, es fühlt sich in gar zu schlechter Gesellschaft. . . . Das lange Angaffen eines Alltagsgesichts muß endlich freilich auch ermüden".[1])

So hat das Ifflandsche Familiengemälde den Uebergang gebildet von dem buntscheckigen Theaterwesen der Sturm- und Drangzeit zu den bedeutendsten Erzeugnissen unserer Litteratur, den Werken unserer Klassiker, und diese Aufgabe hat es getreulich erfüllt. Es führte das Publikum zunächst in die stille eigene Welt, es führte die Menschen in die engbegrenzte Häuslichkeit und lehrte sie, sich selbst und ihre nächste Umgebung mit poetischen Augen liebevoll betrachten, und nun konnten Schiller und Goethe sie wieder hinausführen in die große Welt, zu den ewigen, tragischen Konflikten der Menschheit.

---

[1]) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in d. J. 1794—1805. Stuttg. 1870. 3. Aufl. Nr. 505.

Nachwort.

Als meine Arbeit über Ifflands Dramen schon vollständig abgeschlossen war, erschien Arthur Eloessers Buch „Das Bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert.“ Berlin 1898. Es war mir infolgedessen unmöglich, auf dieses bei meiner Abhandlung Bezug zu nehmen. — Bei dem gleichen Stoffgebiete liegt es jedoch in der Natur der Sache, daß beide Arbeiten in manchen Punkten sich berühren, so besonders bei der Beurteilung der Beziehungen zwischen Iffland und der voraufgehenden comédie larmoyante einerseits und zwischen Iffland und Kotzebue anderseits.

Was Eloessers Beurteilung der Dramen Ifflands selbst anlangt (El. S. 160—174), auf die ich an dieser Stelle noch mit wenigen Worten eingehen will, so erscheint es mir zunächst doch nicht gerade angebracht, die wichtigsten seiner Werke mit keinem einzigen Worte zu erwähnen, so vor allem die „Jäger“, das einzige Stück Ifflands, das sich von allen seinen Bühnenprodukten bis in unsere Zeit hinüber gerettet hat. Noch weniger aber will es mir einleuchten, warum zu einer Würdigung seines dramatischen Schaffens, abgesehen von den „Mündeln“, nur die drei zusammenhängenden Jugendwerke „Verbrechen aus Ehrsucht“, „Bewußtseyn“, „Reue versöhnt“ herangezogen sind, seine allerschwächsten Produkte. Es unterliegt doch keinem Zweifel, daß sich unter der großen Masse der Schauspiele Ifflands kaum so fade und langweilige wieder finden lassen, wie die beiden letzten, die Iffland auch mehr infolge eines gewissen Druckes von Seiten seines Publikums geschrieben hat. Wenn es sich um eine Auswahl von Stücken bei der Beurteilung handelte, so hätten für eine gerechte Würdigung von Ifflands

Schaffen im großen Rahmen des bürgerlichen Schauspiels doch unbedingt außer den erwähnten Stücken auch noch die bedeutendsten seiner späteren Werke mit herangezogen werden müssen: „Herbsttag“, das Lustspiel „Die Hagestolzen“ (zwischen Schau- und Lustspiel besteht bekanntlich bei Iffland kein wesentlicher Unterschied (s. S. 96 meiner Arbeit) — „Scheinverdienst“, „Dienstpflicht“, „Spieler“ u. s. w.

Einigermaßen erklärlich wird mir freilich das Verfahren Eloessers mit Rücksicht auf den allgemeinen Schluß, den er aus dem Ifflandschen Drama ziehen will, es werde „zu einer maßvollen Vermittlung zwischen den widerstrebenden Tendenzen der Zeit.“ (S. 166.) Diese ausgesprochene Absicht tritt jedoch einzig und allein in „Verbrechen aus Ehrsucht“ und „Bewußtseyn“ klar hervor; dort ist thatsächlich ein ausgesprochener und vom Dichter verteidigter Gegensatz in den Anschauungen und Empfindungen der älteren und jüngeren Generation, und in „Bewußtseyn“ ein solcher zwischen den alten Standesvorurteilen des Geheimrats Ministers von Werden und den modernen Anschauungen seines Sohnes, des Barons.

Schon von den „Jägern“ ab kann dagegen sonst von einem derartigen Gegensatze innerhalb des Bürgerstandes, denn um diesen handelt es sich doch immer, nirgends mehr gesprochen werden, hier haben sich die widerstrebenden Tendenzen schon ausgelöst, hier steht das Herz bereits allgemein in seinem Rechte. — Ich hoffe, an mehreren Stellen meiner Ausführung nachgewiesen zu haben, daß das Ifflandsche Drama zum guten Teil mit aus dem Sturm und Drang erwachsen ist, aber die wahrnehmbaren Einflüsse verschwinden doch schon sehr bald. Es ist in sehr vielen der späteren Werke zwar auch von Leidenschaften die Rede, aber keineswegs, um diese als eine berechtigte Zeiterscheinung irgendwie zu verteidigen, sondern um sie grundsätzlich als verderblich für den einzelnen sowohl, wie für die ganze Gesellschaft hinzustellen; besondere Anforderungen des Herzens gegenüber althergebrachten, konventionellen Begriffen werden nirgends wieder einander gegenübergestellt. Das ist der wesentliche Unterschied zwischen „Verbrechen aus Ehrsucht“ und den übrigen Werken Ifflands. Schon Philipp in den „Mündeln“ scheitert vollkommen mit seinen leidenschaftlichen Plänen, und selbst Eduard Ruhberg wird in „Reue versöhnt“ nicht eher wieder glücklich, ehe er nicht ganz und gar in das alte, schlicht bürgerliche, gänzlich leidenschaftslose Fahrwasser zurückgekehrt ist. In den „Jägern“ sind Vater und Sohn von ganz denselben Ansichten und Empfindungen

beherrscht; die Leidenschaft aber — wenn man so sagen will —, die Anton aus dem Hause treibt, ist nicht die des natürlichen Empfindens, das sich gegen die Konvention auflehnt, sondern allgemein das unbedachtsame Handeln der Jugend. So tritt hier schon an die Stelle des Gegensatzes zwischen zwei verschiedenen Zeitströmungen ein solcher zwischen Erfahrung des Alters und Unbesonnenheit der Jugend.

Anders liegen die Verhältnisse im allgemeinen in den späteren Werken. Hier ist auch kein Ausgleich mehr zwischen überlieferten Anschauungen und neuen Anforderungen des Herzens, sondern, wenn man sie überhaupt nach einheitlichen Gesichtspunkten ordnen will, so kann man mehrere Gruppen unterscheiden: einmal solche Dramen, in denen Iffland gegen bestimmte, seiner Meinung nach schädliche Auswüchse der Kultur Stellung nimmt, ferner andere, die vor allgemeinen menschlichen Fehlern, die durchaus nicht an die damalige Zeitströmung gebunden sind, warnen sollen, und endlich solche, die im eigentlichsten Sinne nur den Segen guter Handlungen schildern. Zu der ersten Gruppe gehörte schon der „Magnetismus“, ferner sind hierher zu rechnen „Figaro in Deutschland“, „Herbsttag“, „Kokarden“, „Alte Zeit und neue Zeit“, „Reise nach der Stadt“, „Spieler“ ꝛc. Bei der zweiten könnte man nennen „Frauenstand“, „Elise von Valberg“, „Hagestolzen“, „Allzuscharf macht schartig“, „Scheinverdienst“, „Aussteuer“, „Advokaten“ u. a. Zu der letzten Gruppe würde schließlich gehören „Reue versöhnt“, sämmtliche Gelegenheitsstücke, ferner „Vormund“, „Dienstpflicht“, „Leichter Sinn“, Erinnerung“ u. s. w.

Diese Erwägungen dürften im allgemeinen gegen die Ausführungen Eloessers einzuwenden sein. Im einzelnen sind ihm außerdem noch einige kleine Irrtümer untergelaufen. S. 163 heißt es: „Reibungen mit höheren Ständen leitet er gewöhnlich daher ab, daß der Bürger die ihm gegebenen Grenzen im Leichtsinn oder thörichten Ehrgeiz überschreitet.“ Dies trifft wiederum nur zu auf „Verbrechen aus Ehrsucht“, „Mündel“ und „Allzuscharf macht schartig“, im übrigen entstehen die Reibungen mit den höheren Ständen stets durch das brutale, gewaltthätige und hartherzige Benehmen dieser höheren Stände gegen das Bürgertum, so in den „Jägern“, „Herbsttag“, „Leichter Sinn“, „Höhen“. — Daß „Albert von Thurneisen“ besonders stark an Möllers „Graf von Waltron“ angelehnt sei (S. 164), glaube ich in meiner Arbeit S. 23 f. widerlegt zu haben. — Endlich, daß Goethe bei dem Vorwurf gegen Iffland, er setze Natur und Kultur in einen falschen Kontrast, offenbar an die

„Hagestolzen" gedacht habe (S. 173), erscheint mir durchaus unwahrscheinlich, da Goethe gerade dieses Stück unter allen Dramen Ifflands besonders lobend hervorhebt und es das einzige Stück nennt, wo Iffland „in's Ideelle geht". (Biedermann, Goethes Gespr. 5, 58.) Goethe dürfte vielmehr bei dem erwähnten Tadel besonders Schauspiele wie „Herbsttag", „Alte Zeit und neue Zeit", „Reise nach der Stadt" „Vermächtnis" und ähnliche vor Augen gehabt haben.